
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00888180 7

TITE BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERNE

CH. MOREAU-VAUTHIER

COMMENT ON PEINT AUJOURD'HUI



PARIS

H. FLOURY, Editeur

2, Rue Saint-Sulpice et 4, Rue de Condé

1923

COMMENT ON PEINT

AUJOURD'HUI

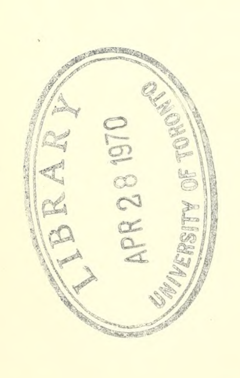
CH. MOREAU-VAUTHIER

COMMENT ON PEINT
AUJOURD'HUI



PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
2, RUE SAINT-SULPICE, ET 4, RUE DE CONDÉ

1923


LIBRARY
APR 28 1970
UNIVERSITY OF TORONTO

COMMENT ON PEINT

AUJOURD'HUI

Toute peinture est à la fois œuvre d'art et œuvre de métier.

Je vais examiner la peinture contemporaine comme œuvre de métier.

Bien que la *facture*, travail matériel, concerne le métier, elle est encore œuvre d'art, parce qu'elle résulte de la conception du peintre, de ses intentions artistiques, de l'effet qu'il veut produire. Je ne dirai donc rien non plus de cette partie du métier, ou bien je n'en parlerai qu'incidemment, lorsque j'y serai forcé par mon sujet.

Je n'étudierai dans le métier que la manière de construire un morceau de peinture solide, c'est-à-dire capable de représenter ce que veut l'artiste, sans que

soient à redouter des altérations ou des dégradations dues aux éléments de la couleur et à leur groupement.

Cette partie du métier de peintre prend une importance capitale dans la création de l'œuvre et dans l'avenir qui lui est réservé.

Elle lui donne la santé.

Je voudrais résumer la manière dont nos contemporains assurent à leurs tableaux cette santé si nécessaire.

Je ne parlerai donc pas d'esthétique, mais de technique.

Je n'étudierai pas les talents, mais les métiers.

Je ne critiquerai pas. Je noterai, j'exposerai l'hygiène actuelle de la peinture.

Mon travail, simple enquête documentaire, n'en sera pas moins utile, je l'espère, par ses conclusions.

J'ai recueilli les confidences d'artistes connus. Je les ai consultés au hasard des occasions et des rencontres. J'aurais pu en voir davantage. Pour ne pas m'encombrer de redites, je me suis arrêté. Je crois offrir une série qui donne exactement le caractère général que je voudrais montrer. Certains m'ont écrit, je donnerai leur lettre; d'autres m'ont verbalement expliqué leur manière de peindre. On lira mes notes au cours de mon travail.

Mes premières notes remontant à 1913, il est possible que quelques-uns ne peignent plus de même. Qu'importe? Cela ne change rien à leur talent et ne fait que prouver leur hésitation dans la bonne manière de peindre.

« Il peut y avoir plusieurs manières de peindre qui soient bonnes », m'ont dit Roll, Dinet et beaucoup d'autres.

Raphaël Collin, les bras écartés, finissait par s'écrier :

« Que voulez-vous que je vous dise? Je me laisse entraîner par mon émotion!... Je peins comme je peux!... C'est un mystère! »

Renoir, m'a répété Desvallières, soupirait :

« La peinture! Plus on en fait, moins on y comprend quelque chose! »

Lucien Simon conclut avec bonhomie :

« Je me confesse très modestement. Je m'y prends comme je peux. Je ne garantis pas la perfection de ma manière. »

Les plus ardents, s'en tenant à la joie de peindre, déclarent comme Dagnan :

« J'ai essayé de tout et je ne sais encore ce que j'aime le mieux! »

Tout cela indique un trouble général.

Je voudrais étudier ce trouble, en noter les contra-

dictions, constater les symptômes caractéristiques du mal et proposer un moyen d'y remédier.

De toute façon, même si le remède que je propose n'est pas approuvé et accepté, cette étude sera, j'en suis persuadé, de quelque utilité. Elle répandra la connaissance de pratiques et de méthodes qui, approuvées par la majorité des peintres, semblent sûres, et elle donnera aux artistes de l'avenir des renseignements qui leur permettront de se dire, en face de peintures restées solides :

« Cette manière de peindre étant prudente et bonne, profitons de l'expérience. »

Rien que pour ce service, mon travail me paraît valoir la peine d'être entrepris.

L'ATELIER

Je ne crois pas inutile de dresser le décor habituellement réservé à mon sujet. Ce décor n'est pas étranger à l'action qui s'y déroule. L'atelier d'un peintre résulte de préférences qui ont également décidé de sa technique. Dans nos habitudes de travail, rien n'est indifférent. L'artiste soigneux ne vivra pas dans un atelier en désordre et l'artiste négligent ne se préoccupera pas de questions matérielles. Il ne pensera qu'à se libérer d'entraves qui lui sembleront sans intérêt et sans valeur.

Connaissez-vous, au Louvre, le tableau de Cochereau représentant l'atelier des élèves de David?

Si vous ne le connaissez pas, allez le voir. Vous saurez ce qu'est l'atelier classique : une salle haute, nue, en longueur, éclairée à l'un de ses bouts par un

vitrage droit regardant le Nord. La lumière est ménagée de manière à venir latéralement et d'assez haut. Un ton gris couvre la muraille. Voilà le type de l'atelier ordinaire, salle de travail du peintre.

Ce type classique subsiste. Tel est fréquemment le studio du jeune débutant ; il reste parfois celui de toute sa carrière.

Gandara conserva, rue Monsieur-le-Prince, jusqu'à sa mort, un modeste atelier tout à fait de caractère classique. Il le préférait en raison de son éclairage franc, sûr, toujours le même, et appréciait sa profondeur qui, à l'abri du jour, donnait de fortes ombres. A peine l'avait-il égayé de quelques études au mur, de quelques moulages d'après l'antique et d'une haute psyché.

Depuis trente ans, à Marlotte, Armand Point travaille dans un atelier profond, à jour droit, suivant la formule classique.

D'autres peintres, tout en usant de l'atelier très simple, l'encadrent de longs vitrages, le veulent tout en lumière.

Raphaël Collin, Merson vécurent dans des ateliers clairs qui restaient dans la tradition classique. Chez Collin, fanatique collectionneur, des bibelots s'entassaient sous la poussière. C'était l'atelier-musée, mais avec une absence d'ordre, un sans façon de bric-à-brac

qui n'avait rien de la parfaite ordonnance d'un musée.

Viennent ensuite l'atelier-salon et l'atelier-musée. Ceux-là se rencontrent surtout dans les parages de l'avenue de Villiers.

L'un des plus beaux, véritable musée, est l'atelier de Saint-Germier. Celui de Bonnat ouvre sur une galerie pleine d'œuvres d'art et de peintures magnifiques. Souvent, les meubles et les bibelots précieux qui décorent l'hôtel ou l'appartement envahissent une partie de l'atelier. Ménard, Bompard, Domergue, Lauth, Aublet, Doigneau, Georges Scott vivent et peignent au milieu de merveilles. C'était également le cas de Gérôme, boulevard de Clichy, et de son gendre, Aimé Morot, rue Wéber.

Quoique collectionneurs et amateurs tout aussi ardents et tout aussi heureux dans leurs trouvailles, certains comme Albert Besnard, Lecomte du Nouy, Montenard, Tenré, Henri Royer, Gorguet, etc., conservent à l'atelier l'aspect simple d'une salle de travail. Les objets précieux vont ailleurs.

En général, les portraitistes préfèrent aussi l'atelier sans bibelots, presque nu (Dagnan, Chabas, Déchenaud, Flameng, etc...).

Si Cottet, Lucien Simon, Dauchez, Prinet, Girardot (ateliers très clairs) s'entourent de leurs œuvres antérieures, comme d'un motif d'entraînement et de

comparaison, quelques-uns, au contraire, suppriment toute peinture qui pourrait les distraire et les influencer. L'atelier de Jean-Paul Laurens se meublait d'un côté d'une tapisserie ancienne, de l'autre de la série de ses dessins des *Temps mérovingiens*, au fond, d'une bibliothèque et d'une armoire à costumes. On n'y voyait rien de plus autour de ses chevalets garnis des travaux en cours d'exécution.

On emploie fréquemment l'éclairage électrique, même dans la journée; on apprécie la facilité qu'il offre de varier les effets, d'en obtenir de pittoresques et d'imprévus.

Chabas met ainsi la plupart de ses portraits de femmes dans la lumière artificielle où vivent les mondaines qui s'adressent à lui. Les enfants bien élevés se couchant de bonne heure, il réserve le jour à ses portraits d'enfants.

Caputo recourt à l'électricité pour ses intérieurs féminins de 1830.

L'art classique, art de sélection, entraînant le peintre à s'isoler, l'atelier facilite le travail d'idéalisation. L'art moderne, au contraire, le rapproche de la vie et tend à l'éloigner de l'atelier.

Raffaëlli, rue Chardin, Desvallières, rue Saint-Marc, Ernest Laurent, quai Voltaire, Matisse, quai Saint-Michel, Pierre, quai d'Anjou, Helleu, à Passy,

renoncent à l'atelier, travaillent dans une pièce quelconque de leur appartement.

Cette réaction contre l'atelier se poursuit et s'affirme peu à peu sous l'influence de la peinture de plein air et de paysage. On voit des peintres renoncer tout à fait à la salle de travail quelle qu'elle soit et s'installer tantôt ici, tantôt là, dans le milieu même qu'ils reproduisent; peintres d'intérieurs, de figures ou de portraits, ils voyagent à la façon des paysagistes et transportent avec eux leur bagage. L'atelier ne leur sert plus que de magasin pour le matériel ou pour l'exposition des tableaux.

Muenier par exemple, et il est loin d'être le seul, éprouve une répugnance absolue pour l'atelier, son jour froid, égal, sa tendance à fixer le travail dans des habitudes et des manies.

En somme, à Montparnasse, à Montmartre ou avenue de Villiers, l'atelier d'aujourd'hui est, la plupart du temps, un hall clair dans la tradition classique. Sans être luxueux, il est propre, gai, recueilli avec une pointe de fantaisie chez les uns, de solennité chez les autres. Chacun l'anime d'un accent où se trahit sa personnalité. Ici, se révèle le goût du bibelot; ailleurs, l'indifférence pour le confort; presque partout, c'est l'atelier classique avec plus de lumière et plus de gaieté.

Néanmoins, des ruptures avec la tradition classique apparaissent chaque jour. Les raisons de cette évolution étant de caractère esthétique, je n'insiste pas; mais je la signale, car elle peut, un jour, influencer la technique. L'impressionnisme, en partie cause de cette évolution, l'a bien, comme nous allons le voir, influencée.

En fait, il est très rare aujourd'hui qu'un peintre tienne auprès de son atelier une de ces « salles de pratique » comme en ont les sculpteurs, où leurs travaux sont préparés puis achevés par leurs soins ou sous leur direction par leurs élèves. La plupart abandonnent complètement aux marchands ce qui concerne la partie matérielle de leur art, la préparation des toiles, le broyage des couleurs, la composition des huiles et des vernis.

Cette négligence, qui s'aggrave parfois d'ignorance, peut-être allons-nous en reconnaître tout à l'heure les traces et les conséquences.

LA PALETTE

Dans ce décor règne la palette avec son chatoyant collier de couleurs. Elle est l'objet le plus important. Examinons-la.

Comme l'atelier, elle tient de David une formule classique. Elle se couvre de couleurs préparées à l'huile. Malgré des recherches et des essais dont je parlerai, le procédé classique de la peinture à l'huile reste en faveur. Mais au cours du siècle, le choix des couleurs a varié suivant les peintres et les écoles.

La palette vraiment classique ne comprend que des couleurs très simples, des terres, des ocres, et rejette toutes les couleurs dues à la chimie moderne, par exemple, les jaunes brillants tels que les chromes et les cadmiums. A peine si on les voit paraître sur la palette de David à la fin de sa carrière. Et il n'y

recourt que très prudemment, dans les draperies seulement.

Zuloaga, Gandara, Point usent de la palette classique.

« Je condamne toutes les couleurs nouvelles, me disait Gandara. Les maîtres anciens n'employaient que des terres. Je m'en tiens aux terres. »

Il n'ajoutait le cadmium sur sa palette que pour les étoffes et le paysage.

Sous l'influence de l'impressionnisme, la palette s'est absolument transformée. Elle perd les noirs et les terres — ce que l'impressionnisme appelle les couleurs terreuses — elle se simplifie d'une part et s'enrichit de l'autre. Elle adopte sept ou huit couleurs, les plus éclatantes, les plus proches des couleurs du spectre solaire, celles-là mêmes que les classiques rejettent.

Monet, Pissaro, Renoir, vers 1875, recourent aux jaunes, rouges, violets, bleus, verts intenses comme les cadmiums, les chromes, les vermillons, les laques, les verts Véronèse. Cette révolution, de caractère esthétique, a des conséquences techniques; de plus, dans la composition de la matière, elle introduit des couleurs réputées fragiles et elle les pose d'une manière considérée comme dangereuse pour la santé du tableau.

En fait, deux palettes sont en présence : la palette classique et la palette impressionniste, la première condamnant les couleurs vives qu'elle juge fragiles; la seconde condamnant les couleurs anciennes qu'elle juge ternes.

La plupart des peintres adoptent une palette intermédiaire, qui tâche de profiter des deux méthodes, en conservant plus ou moins les tons neutres, et en employant plus ou moins les tons nouveaux.

Blanc. — Destiné à éclaircir les tons par mélange, le blanc d'argent est la couleur la plus employée. Il arrive en tête avec la cote 250, sur une liste que je dois à l'obligeance d'un grand marchand de couleurs[1] qui a noté, par ordre et par cotes en se guidant sur la vente, l'importance relative des couleurs employées par les artistes. Cette liste donne des indications d'autant plus intéressantes qu'elles sont souvent contraires aux opinions répandues. Cela prouve que la mauvaise réputation n'empêche pas toujours les bonnes relations et aussi qu'on a parfois des amis qu'on n'ose pas avouer. Nous verrons cela tout à l'heure.

Bien que très employé, le blanc d'argent n'est pas considéré comme parfait. On l'accuse de noircir dans les mélanges de couleurs à base de soufre ou de mer-

1. Voir à la fin du volume.

cure et d'absorber les laques. Ce qui donne de l'autorité à la palette classique c'est que le blanc d'argent se mêle généralement bien avec la plupart de ses couleurs. Le vermillon, la laque, la terre de Cassel qui font mauvais ménage avec le blanc d'argent figurent parmi les couleurs de David, mais les vrais partisans de la palette classique les rejettent. Gandara par exemple, qui n'employait qu'un rouge, le brun-rouge, les condamnait. Pourtant, le blanc d'argent se voit avec le vermillon sur la palette de Pissaro, et Bail affirmait ne s'être jamais mal trouvé de l'emploi du blanc d'argent avec le vermillon.

Les ennemis du blanc d'argent prétendent trouver mieux dans le blanc de zinc.

Baudry l'appréciait parce qu'il est plus long à sécher.

Dès que l'impressionnisme met à la mode des couleurs nouvelles, le blanc de zinc entre en faveur. On constate qu'il n'est pas altéré par les couleurs à base de soufre ou de mercure. Il n'est même pas redoutable pour le peintre comme le blanc d'argent, céruse purifiée, véritable poison. De nombreux artistes l'adoptent sans abandonner le blanc d'argent et lui confient les mélanges avec les couleurs qui agiraient sur le blanc d'argent ou que le blanc d'argent attaquerait. Mais cette pratique est incertaine, hésitante chez quelques-uns. intermittente chez la plupart.

On reproche au blanc de zinc d'être trop long à sécher, d'être vitreux, cassant, et de s'écailler en séchant.

Chabas reconnaît que, dans l'entraînement du travail, placer une touche mêlée de blanc d'argent — qui sèche vite — par-dessus une touche de blanc de zinc — qui sèche lentement — produit des craquelures. Aussi, Cormon se déclare-t-il l'ennemi du blanc de zinc.

Raphaël Collin, au contraire, préconisait l'union complète des deux blancs et les mêlait l'un à l'autre, estimant que le blanc de zinc, plus long à sécher, devient plus commode à étaler quand on lui adjoint le blanc d'argent. C'est aussi l'opinion de Cavé qui mêle deux tiers de blanc d'argent avec un tiers de blanc de zinc, en disant que non seulement la matière est plus maniable mais aussi que les défauts de chaque blanc sont atténués par les qualités de l'autre.

Un grand fabricant de couleurs m'a montré un nouveau blanc à l'huile qu'il va mettre en vente. Ce blanc, dont j'ignore la base, ne serait pas influencé par les sulfures.

Sur la liste des couleurs, le blanc de zinc est le seizième avec la cote 84.

Jaune de chrome. — La première couleur sur la liste, après le blanc d'argent, est le jaune de chrome clair avec la cote 200.

Voilà qui est singulier, cette couleur étant considérée comme mauvaise. Bail lui-même, qui admettait le chrome et le préférait au cadmium, convenait que le chrome clair est fragile et lui préférait le chrome foncé. Or, le chrome foncé arrive seulement le neuvième sur la liste des couleurs avec la cote 136.

En revanche, je l'ai dit, Pissarro employait le chrome clair et comme seul jaune. Bouguereau le mettait sur sa palette et Aman-Jean y recourt, mais prudemment, ainsi que Desvallières.

La plupart des artistes que j'ai consultés condamnant le chrome clair, peut-être doit-il son succès à l'influence de Pissarro et des impressionnistes auprès de la jeunesse, ou bien aux amateurs, clientèle très nombreuse et fort indifférente pour la qualité des couleurs. On peut aussi remarquer que le chrome étant à base de plomb (chromate de plomb) doit s'accorder avec le blanc d'argent (blanc de plomb) dans les mélanges lorsqu'il est foncé, car dans le ton clair il conserve encore trop de soufre et altère le blanc.

Enfin, le chrome coûte moins cher que le cadmium.

Certains défenseurs des couleurs fragiles, tout en avouant leur fragilité, leur attribue une résistance due à l'huile qui les enveloppe et les isole. Cela paraît exact. Mais on sait que l'huile a tendance à voyager, à se porter vers la surface de la peinture. Ces voyages

s'effectuent suivant des lois inconnues. En constatant la résistance des couleurs maniées par les uns et leur faiblesse maniées par d'autres, on peut se demander si cette résistance ne se trouverait pas dans la franchise de touche, une couleur peu tripotée et composée de peu d'éléments étant généralement plus solide parce que les parcelles restent plus indépendantes, plus libres, moins mêlées, et que l'huile continue à les envelopper.

Cadmium. — On voit le cadmium clair et le foncé sur la majorité des palettes.

Souvent, pas toujours, je l'ai dit, on les emploie prudemment avec du blanc de zinc parce que, mélangés au blanc d'argent comme à toutes les couleurs à base de plomb, ils les font noircir. Néanmoins, sur la liste des couleurs, le cadmium clair, qui est le plus fragile, est numéroté 31 et coté 40; le foncé est numéroté 36 et coté 36, et le citron est numéroté 37 et coté 36.

Vermillon. — Le vermillon, produit à base de mercure, a des ennemis nombreux.

On lui reproche de noircir quand il est seul, de décomposer et de noircir le blanc d'argent. On le rejette et on s'en passe, ou bien on le mêle au blanc de zinc; la plupart du temps, on le remplace par le

cadmium brûlé, dit vermillon de cadmium, nouvelle couleur, plus solide, mais qui, en tant que cadmium, a besoin aussi d'être prudemment employée dans les mélanges. J'ai dit que, malgré cette méfiance générale, il y a des artistes qui ne se plaignent ni des vermillons, ni des chromes, ni des cadmiums.

Vert émeraude. — Le vert émeraude habituellement très goûté et réputé très solide (numéroté 3, coté 170) est accusé par Rixens de noircir. Je me rappelle aussi que quelqu'un m'a dit prudent d'ajouter du blanc d'argent ou de zinc aux mélanges de cadmium et de vert émeraude pour les fixer; sans quoi, le vert s'affirmerait outre mesure.

A ce propos, je trouve dans une lettre de Girardot :

« J'ai eu des surprises avec le vert émeraude. J'ai souvent observé des altérations dans ses mélanges avec l'ocre jaune, le jaune de Mars, et des sulfurations avec les cadmiums. Tout vert ayant l'aspect sulfuré ou huilé change. Il ne faudrait jamais voir l'aspect huileux à un ton; il faut que l'huile disparaisse derrière ce ton. »

En général, le vert émeraude mêlé au cadmium a la réputation de noircir et on préfère obtenir le même ton par le jaune de strontiane à la place du cadmium.

Terre de Sienne brûlée. — Très estimée (nº 6,

cote 150) et réputée solide, la terre de Sienne brûlée est pourtant condamnée par Ulmann qui l'accuse de s'étendre mal et de mal sécher. C'est aussi l'opinion de Cavé. Par suite, sans doute, on la dit mauvaise dans les dessous, pour ébaucher.

Terre de Sienne naturelle. — La terre de Sienne naturelle (nº 10, cote 136) a des ennemis malgré sa bonne réputation. On lui reproche d'être ardente et de brunir. On la remplace par la terre d'Italie ou le jaune de Mars.

Vert Véronèse. — Malgré sa mauvaise réputation, le vert Véronèse paraît très employé (nº 8, cote 136). Les impressionnistes lui sont fidèles. Pissaro le garde à l'exclusion de tout autre vert. Cottet, Simon l'emploient et Cormon aussi.

Laques. — La fragilité des laques, bien que reconnue par presque tout le monde, est pourtant discutée. En tout cas, on les emploie, on les verra même en grand nombre sur la liste des couleurs. Séchant lentement, tendant à se crevasser quand on les mêle au siccatif, à s'évaporer, on les emploie souvent avec le blanc de zinc.

Guillemet usait en abondance de la laque de gaude, qui passe pour très fragile, et affirmait pourtant s'en bien trouver.

Les laques alizarines ont de nombreux partisans qui les disent solides.

Jaune de Naples. — Très en vogue au début du XIXe siècle (on le voyait sur toutes les palettes), le jaune de Naples est moins apprécié (nº 15, cote 84). On lui reproche de s'altérer au contact du couteau à palette et dans les mélanges avec des couleurs à base de fer.

Bleu de Prusse. — Le bleu de Prusse (nº 17, cote 80, et nº 24, cote 56), malgré sa très mauvaise réputation, est employé par Bonnat, Desvallières, Simon. On le retrouve sur nombre de palettes du XIXe siècle : David, Ingres, Horace Vernet, Jules Dupré, Gérôme (celui-ci seulement pour les noirs profonds, avec un mélange de terre de Sienne brûlée), Monticelli dans ses ébauches.

Bitume. — Le bitume (nº 23, cote 56) étant très décrié, je ne dirai pas ses défauts, ou plutôt ceux que lui reprochent ses ennemis ; ils sont trop connus. Mais je présenterai la défense de ses amis, qui est moins connue peut-être.

On le prétend solide si on l'emploie avec des siccatifs ou des couleurs solides. Maillart en use en pleine pâte. Charles Guérin l'emploie mêlé de blanc; Bonnat, en glacis, dans les dessus seulement et par-dessus

des pâtes solides. Bouguereau recourait au bitume pour reprendre, lier et harmoniser; il glaçait par des frottis de bitume à l'essence et reprenait le morceau dans le glacis avant que le bitume soit sec. Je crois qu'à examiner sa peinture on peut attribuer à cette pratique des noircissements, des craquelures et le détachement même des couleurs[1].

Roybet usait abondamment du bitume, avec adresse et brio.

Sa mauvaise réputation ne parait pas lui nuire, plusieurs marchands de couleurs m'ont dit en vendre beaucoup.

Terre verte. — La terre verte, accusée de noircir et de craquer, est généralement condamnée.

On l'emploie cependant (Aman-Jean, Albert André, Maillart, Maufra, Renoir, André Derain).

Terre d'ombre. — Assez employée (n° 22, cote 56), la terre d'ombre est pourtant accusée de noircir, de se crevasser, de repousser à travers les couches qui la recouvrent, ce qui en ferait un détestable élément de préparation. Ricard l'ayant prise pour ses grisailles comme dessous, faut-il lui attribuer les dégâts dont souffre sa peinture? Il est vrai qu'il usait du bitume

1. Pour convaincre les gens de la solidité du bitume, Bouguereau avait l'habitude de répéter : « On en fait des trottoirs. »

et repeignait beaucoup en glacis et en demi-pâtes.

Jaune de strontiane. — On paraît pour le moment employer beaucoup le jaune de strontiane dans les mélanges avec les verts fragiles comme le vert Véronèse. Pourtant, Girardot m'écrit : « Le vert Véronèse ne change guère plus avec des chromes clairs qu'avec le jaune de strontiane. »

Si l'on examine et compare les palettes suivantes, on recueillera encore d'utiles et intéressantes indications.

Un détail : « Avoir la palette au pouce » n'est plus une expression qui s'applique à tous les peintres. Très souvent, la palette reste sur la boîte à peindre ou sur un tabouret auprès du tableau, et le peintre travaille en ne tenant dans la main gauche que sa poignée de pinceaux. Ceux qui peignent ainsi prétendent être plus libres de leurs mouvements.

COMPOSITION DES PALETTES

AMAN-JEAN.

Blanc d'argent — Ocre jaune — Jaune de chrome — Jaune indien — Terre de Sienne brûlée — Rouge de Venise — Laque de garance — Outremer — Cobalt — Vert émeraude — Terre verte — Noir d'ivoire.

ANDRÉ (ALBERT).

Blanc d'argent — Laque garance foncée — Vermillon — Ocre rouge — Ocre jaune — Cadmium clair — Vert émeraude — Terre verte — Bleu de cobalt — Outremer — Noir d'ivoire.

BAIL (JOSEPH).

Blanc d'argent — Ocre d'or — Ocre jaune — Ocre rouge — Jaune de chrome foncé — Vermillon — Laque garance foncée — Vert émeraude — Bleu minéral — Outremer — Noir d'ivoire.

BONNAT.

Bleu de Prusse — Blanc d'argent — Jaune de Naples — Ocre jaune — Brun rouge — Vermillon — Laque de garance — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bitume.

BOUGUEREAU.

Jaune de Naples — Ocre jaune — Jaune de chrome foncé — Vert émeraude — Bleu de cobalt — Blanc d'argent — Vermillon clair — Vermillon de Chine — Brun rouge — Brun Van Dyck — Terre de Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bitume — Laque de garance foncée.

CAROLUS-DURAN.

Blanc d'argent — Ocre jaune — Cadmium clair — Cadmium foncé — Jaune indien — Terre de Séville — Ocre rouge — Vermillon — Garance rose — Laque capucine — Laque fixe de garance — Terre de Sienne brûlée — Bleu outremer — Bleu de cobalt — Vert émeraude — Brun de Bruxelles — Noir d'ivoire.

CHABAS.

Blanc d'argent — Blanc de zinc — Bleu de cobalt — Outremer — Jaune de strontiane — Cadmium foncé — Ocre jaune — Jaune de mars — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Laque de garance rose — Laque de garance foncée.

Collin (Raphaël).

Blanc d'argent (pour la décoration : blanc d'argent et blanc de zinc mêlés par parties égales) — Ocre jaune — Laque Robert claire — Laque Robert foncée — Rouge de Pouzzoles — Bleu de cobalt — Laque garance — Violet de cobalt — Vert de cobalt clair — Vert émeraude — Outremer jaune (ou bien jaune de zinc) — Noir de pêche — Sienne brûlée.

Cormon.

Blanc d'argent (le blanc de zinc couvre mal, sèche mal, amène des craquelures) — Ocre jaune — Terre de Sienne naturelle ou ocre d'or — Terre de Sienne brûlée — Brun rouge — Laque garance foncée (dans les rouges ou violets) — Violet de cobalt (fort peu) — Bleu de cobalt ou outremer — Vert émeraude — Vert Véronèse (avec du jaune de strontiane) — Noir d'ivoire — Rarement : bleu céruléum et cadmium moyen — Vermillon de cadmium pour les rouges violents.

Cottet.

Blanc d'argent — Blanc de zinc pour les vermillons et les cadmiums — Vert émeraude — Vert cobalt — Vert Véronèse — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Ocre de ru — Ocre d'or — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Rouge de Venise

Vermillon de cadmium — Bleu de cobalt — Outremer — Noirs de pêche, d'ivoire, de vigne, d'os.

DAVID.

Blanc de plomb — Jaune de Naples — Jaune de chrome (à la fin de sa vie) — Ocre jaune — Laque de gaude — Terre d'Italie naturelle — Ocre de ru — Orangé de Mars — Vermillon de Chine — Cinabre — Brun rouge — Laque de garance — Sienne brûlée — Terre de Cassel — Noir d'ivoire — Noir de pêche — Outremer — Bleu de Prusse — Bleu minéral.

DELACROIX.

Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune de zinc — Ocre jaune — Cobalt — Vert émeraude — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bitume — Momie.

DERAIN (ANDRÉ).

Blanc d'argent — Blanc de zinc — Ocre jaune — Brun rouge — Terre de Sienne naturelle — Terre de Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Terre verte (qu'il emploie beaucoup) — Bleu de cobalt — Vert émeraude. (Rejette toutes les couleurs nouvelles.)

DESVALLIÈRES.

Blanc d'argent — Ocre jaune — Sienne brûlée — Garance foncée — Vermillon — Chrome clair — Noir d'ivoire — Cobalt — Outremer — Bleu de Prusse —

Vert émeraude. (Peint avec des couleurs mates pour la décoration.)

D'Espagnat.

Blanc d'argent — Jaune de strontiane — Ocre jaune — Ocre rouge — Vermillon — Laque alizarine — Cobalt — Outremer — Vert émeraude — Noir de pêche — Terre d'ombre naturelle.

Doigneau.

Bleu outremer — Bleu de cobalt — Violet de cobalt — Vert émeraude — Blanc d'argent — Blanc de zinc — Jaune de cadmium — Jaune de strontiane — Ocre jaune — Jaune de Mars — Vermillon de cadmium — Pourpre de cadmium — Laque garance foncée — Rouge de Pouzzoles — Violet de Mars.

Dupré (Jules).

Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune indien — Ocre jaune — Laque jaune — Laque Robert n° 6 — Terre d'Italie naturelle — Ocre de ru — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Momie — Bitume — Noir d'ivoire — Laque fine — Vermillon — Brun rouge — Bleu de cobalt — Bleu minéral — Bleu de Prusse — Vert Véronèse — Vert émeraude.

Denis (Maurice).

Blanc d'argent — Blanc de zinc — Cadmium clair

— Cadmium foncé — Vermillon — Laque garance Andrinople (recommandée par Renoir) — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Terre d'ombre naturelle — Vert émeraude — Cobalt — Outremer — Noir d'ivoire.

DOMERGUE.

Blanc d'argent — Jaune de strontiane — Jaune de cadmium orange — Ocre jaune — Les trois vermillons de cadmium de Morin — Laque de garance rose — Laque de garance foncée — Terre de Sienne brûlée — Vert émeraude — Cobalt — Outremer — Noir d'ivoire.

GANDARA.

Blanc d'argent — Ocre jaune — Sienne naturelle — Brun rouge — Sienne brûlée — Bleu de cobalt — Bleu outremer foncé — Cadmium — Noir d'os — Noir d'ivoire.

GIRARDOT.

Blanc d'argent — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Jaune de Mars — Vermillon de cadmium — Rouge de Pouzzoles — Laque alizarine foncée — Terre de Sienne brûlée — Vert émeraude — Bleu de cobalt foncé — Noir de pêche — Terre d'ombre naturelle — Violet de cobalt.

GÉRÔME.

Blanc d'argent — Jaune de cadmium — Ocre jaune

— Jaune de Mars — Vermillon — Brun rouge — Sienne brûlée — Laque rose — Laque pourpre — Vert émeraude — Bleu minéral — Bleu de cobalt céleste — Noir d'ivoire.

Harpignies.

Cobalt — Vert émeraude — Vert Véronèse — Blanc d'argent — Jaune de Naples — Cadmium nº 2 — Ocre jaune — Ocre rouge — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Noir de pêche.

Ingres.

Blanc d'argent — Jaune de Naples — Ocre jaune — Sienne naturelle — Terre d'Italie naturelle — Ocre de ru — Vermillon de Chine — Cinabre — Brun rouge — Laque de garance — Sienne brûlée — Brun Van Dyck — Noir d'ivoire — Cobalt — Bleu de Prusse — Bleu minéral.

Lévy-Dhurmer.

Blanc de zinc — Vermillon français — Jaune de strontiane — Bleu de cobalt — Vert émeraude — Bleu céruléum — Violet de cobalt.

Maillart.

Blanc d'argent — Jaune de Naples — Ocre jaune — Cadmium moyen — Laque jaune de gaude —

Jaune de strontiane — Vermillon — Laque de garance rose — Rouge de Venise — Bleu de cobalt — Outremer — Vert émeraude — Terre verte — Laque garance foncée — Bitume — Sienne brûlée — Stil de grain brun.

Matisse.

Blanc d'argent — Blanc de zinc — Cadmium — Ocre jaune — Rouge de Venise — Vermillon — Laque alizarine — Vert émeraude — Vert composé (Blox) — Bleu de cobalt — Bleu outremer — Noir d'ivoire.

Maufra.

Outremer — Cobalt — Blanc d'argent — Jaune citron (jaune de zinc) — Jaune de Naples — Jaune indien — Laque alizarine — Laque rose dorée — Vermillon — Terre verte — Vert émeraude — Vert Véronèse (il mêle sans accidents le vert Véronèse avec le jaune citron).

Ménard.

Blanc d'argent — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Terre d'Italie — Sienne brûlée — Vert émeraude — Bleu de cobalt — Bleu céruléum — Brun transparent (de Blox) — Laque de garance foncée — Violet de cobalt — Vert de cobalt — Rouge de Pouzzoles — Rouge de cadmium.

Millet (François).

Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune indien — Ocre jaune — Laque jaune — Ocre de ru — Sienne naturelle — Sienne brulée — Brun de Mars — Terre d'ombre — Momie — Laque Robert n° 8 — Noir d'ivoire — Laque fine — Garance rose dorée — Vermillon — Brun rouge — Rouge de Mars — Bleu de cobalt — Outremer — Bleu minéral — Vert Véronèse — Vert émeraude.

Morot (Aimé).

Blanc d'argent — Blanc de zinc — Ocre jaune — Ocre rouge — Cadmium — Cadmium rouge — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Bleu de cobalt — Vert émeraude — Laque rose — Laque carminée fine — Noir d'ivoire.

Picard (Georges).

Blanc d'argent — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Rouge de cadmium — Brun rouge — Vert émeraude — Cobalt — Outremer — Violet de cadmium — Garance rose — Noir d'ivoire.

Pissarro.

Blanc d'argent — Jaune de chrome clair — Vermillon — Laque de garance foncée — Bleu d'outremer — Bleu de cobalt — Violet de cobalt (quelquefois).

POINT (ARMAND).

Blanc d'argent — Ocre jaune — Terre de Sienne naturelle — Rouge de Pouzzoles — Laque de garance foncée — Vert émeraude — Outremer — Noir d'ivoire — Par exception, dans des cas rares : Jaune de Strontiane — Rouge de Cadmium.

RICARD.

Blanc — Jaune de Naples — Ocre jaune — Terre de Sienne — Laque jaune — Vermillon — Brun rouge — Terre de Sienne brûlée — Rouge indien — Laque garance — Bleu minéral — Bitume — Noir d'ivoire — Terre d'ombre naturelle.

RENOIP.

(Renseignements donnés par Albert André).

Blanc d'argent — Laque de garance — Ocre rouge — Cobalt — Vert émeraude — Vert de cobalt — Terre verte — Jaune de Naples — Ocre jaune — Sienne naturelle — Noir d'ivoire.

RIXENS.

Blanc d'argent — Blanc de zinc — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Ocre d'or — Laque — Rouge de Venise — Terre d'ombre — Vert de cadmium — Bleu minéral — Bleu de cobalt — Outremer — Noir d'ivoire.

Roll.

Blanc d'argent — Blanc de zinc — Ocre jaune — Bleu de cobalt — Outremer — Vert émeraude — Rouge de Venise — Laque rose dorée — Terre d'Italie naturelle — Sienne brûlée — Cadmium foncé — Cadmium clair.

Rousseau (Th.).

Blanc d'argent — Jaune de Naples — Jaune indien — Ocre jaune — Laque jaune — Laque Robert n° 6 — Sienne brûlée — Momie — Laque Robert n°s 7 et 8 — Noir d'ivoire — Laque de garance — Brun rouge — Bleu de cobalt — Vert Véronèse — Vert émeraude.

Saint-Germier.

Blanc d'argent — Cadmium clair — Cadmium foncé — Ocre jaune — Jaune de Mars — Sienne brûlée — Rouge de Venise — Laque garance rose — Garance foncée — Bleu de cobalt — Outremer — Vert émeraude — Noir d'ivoire.

Simon (Lucien).

Blanc d'argent — Ocre jaune — Cadmium clair — Cadmium moyen — Cadmium rouge — Rouge de Venise — Garance foncée — Sienne brûlée — Noir d'ivoire — Bleu de cobalt — Bleu d'outremer — Bleu de Prusse — Vert émeraude — Vert Véronèse.

Ulmann.

Blanc d'argent — Cadmium foncé — Laque de garance foncée — Cadmium clair — Brun transparent — Ocre jaune — Sienne naturelle — Vert émeraude — Bleu de cobalt — Noir d'ivoire.

Valloton.

Blanc d'argent — Jaune de zinc — Cadmium foncé — Cadmium orange — Cadmium rouge — Ocre jaune — Jaune de mars — Rouge de mars — Garance foncée — Vert émeraude — Bleu de cobalt — Outremer — Noir d'ivoire.

Whistler.

Blanc — Ocre jaune — Terre de Sienne naturelle — Terre d'ombre naturelle — Bleu de cobalt — Bleu minéral — Vermillon — Rouge de Venise — Rouge indien — Noir — Terre de Sienne brûlée.

Zuloaga.

Blanc d'argent — Cadmium foncé — Vermillon français — Laque carminée fixe — Bleu outremer — Vert émeraude — Ocre jaune — Terre de Séville — Noir de vigne — Noir d'ivoire.

LES VÉHICULES

Les artistes ne s'accordent pas non plus sur la question des véhicules.

J'en sais qui les rejettent tous. Roll, Collin (Raphaël), Pissarro, Doigneau, etc. n'employaient ou n'emploient aucun véhicule en peignant. Quelques-uns, Maurice Denis, Cormon, etc. ne recourent qu'exceptionnellement à un véhicule.

La plupart du temps, les autres se servent d'un mélange où entrent, à des doses variées, l'huile, l'essence de térébenthine, le pétrole, les siccatifs, etc.

Malheureusement, si chacun de ces véhicules a des amis, chacun aussi a des ennemis. Les amis, on les verra dans la liste que je vais donner; quant aux ennemis, voici ce qu'ils en disent :

Huiles. — L'abus de l'huile, qui résulte de son emploi surajouté à l'huile de la couleur, donne une peinture sans solidité et portée à jaunir.

Essence de térébenthine. — Les uns la veulent très rectifiée, c'est-à-dire purifiée de ses résines. On leur répond : les résines se reforment très vite et, de toute façon, l'essence donne une peinture maigre, pâle, sans éclat, et qui devient pulvérulente. D'autres, au contraire, la veulent non purifiée, prétendant que les résines qui y demeurent sont un bon agent de solidité, en font une sorte de vernis. Non, leur répond-on ; aux inconvénients précédents, vous ajoutez celui d'avoir des couleurs qui graissent et ne sèchent plus.

Pétrole. — Depuis une quarantaine d'années, le pétrole est très à la mode ; mais purifié, c'est-à-dire à l'état d'essence, il est accusé de s'évaporer complètement et de ne plus retenir la couleur ; et non purifié, comme le préfèrent certains, il deviendrait visqueux et ne sécherait plus. Certains prétendent qu'il décompose les huiles et les résines.

Siccatifs. — Quant aux siccatifs, on leur reproche de faire craquer la couleur, d'enlever à la matière sa souplesse et son unité en précipitant un travail qui doit se faire tout seul et lentement, le rétrécissement dû aux siccatifs, fatalement inégal, entraînant des crevasses.

EMPLOI DES VÉHICULES

Aman-Jean. — Essence de térébenthine dans l'ébauche seulement.

André (Albert). — Essence de térébenthine très rectifiée.

Bail (Joseph). — Vernis Vibert *à retoucher* employé sur la palette, mêlé aux couleurs, en peignant, comme un vernis à peindre.

Bonnat. — Siccatif de Courtrai et essence de térébenthine, par parties égales, dans les ombres seulement.

Bouguereau. — Peignait dans le siccatif, avec un premier siccatif, sorte de Courtrai, employé par les peintres en bâtiment sous le nom de *siccatif soleil*, et poursuivait avec un second siccatif mystérieux dont il cachait la recette. Un de ses élèves croit pourtant

l'avoir pu composer par un mélange de siccatif de Harlem et d'essence, avec un peu d'oliesse l'été pour empêcher de sécher trop vite. Comme presque tous les peintres, Bouguereau changea plusieurs fois de méthode. On m'écrit :

« Bouguereau, au moment où je suis entré à son atelier, se servait uniquement, comme liquide, de Courtrai mêlé d'huile de noix et d'essence de térébenthine dans des proportions variées suivant les couleurs employées : ainsi, pour les ombres, sans ou avec à peine de blanc, essence et Courtrai, et pour les autres couleurs, huile, essence et un peu de Courtrai. Enfin, pour reprendre sur ébauche sèche, huile et essence pures ou presque pures. Il frottait le morceau à repeindre pour le désemboire avec ce dernier liquide ou avec le précédent, suivant l'effet à obtenir. Il a peint aussi avec du vernis à tableaux incorporé à ces liquides, mais c'était avant mon entrée chez lui. »

Carolus-Duran. — Ébauchait avec un mélange d'huile et de siccatif dans les foncés; peignait les clairs avec du copal; reprenait avec les mêmes véhicules dans les mêmes parties, en dosant plus faible le siccatif dans les reprises pour éviter de mettre, dans les dessus, des pâtes qui sèchent plus vite que les dessous.

Chabas. — Huile et essence mêlées suivant les

besoins. Essence très rectifiée, pour avoir un véhicule plus abondant mais moins huileux; il essaie son essence en mettant une goutte sur du verre et en vérifiant qu'il ne reste pas de résine poisseuse après évaporation mais un résidu à peine visible et résistant, parfois rien du tout. Préfère l'huile d'œillette pour exécuter les morceaux clairs et l'huile de lin pour les foncés; quoique désagréable à manier, l'huile d'œillette évite le jaunissement, plus sensible dans les clairs.

Collin (Raphaël). — Pas de véhicule.

Cormon. — « Aucun véhicule autre que l'huile blanche ou l'huile d'œillette. Pour ébaucher des grandes toiles, je me sers d'essence pour auto. L'essence de térébenthine ne vaut rien, amène des embus formidables, noircit, de plus amène aussi des craquelures... Dans ma jeunesse, je me suis servi souvent de siccatifs pour des études très enlevées; celles-ci ont peu souffert; néanmoins, elles ont foncé un peu, se sont enfumées. Mais pour des toiles travaillées, les résultats ont été déplorables. Je n'ai jamais peint avec des vernis. Je ne crois pas cela fameux, à moins que l'on ne travaille à coup sûr, une seule fois, comme Bouguereau. Benjamin Constant s'en est souvent servi, mais très mal, je crois. car beaucoup de beaux morceaux de lui se perdent. sauf les tableaux très clairs. »

Cottet. — Siccatif de Harlem étendu d'essence rectifiée.

Desvallières. — Essence de térébenthine.

D'Espagnat. — Essence ordinaire non rectifiée.

Doigneau. — Aucun véhicule.

Denis (Maurice). — Rarement, en cas de besoin, huile de lin et essence; deux tiers essence, un tiers huile.

Domergue. — Essence de térébenthine rectifiée. Copal à l'huile mélangé d'essence pour reprendre.

Gandara. — N'admettait que l'huile comme véhicule et condamnait tous les siccatifs et les copals.

Girardot. — Pétrole et siccatif de Courtrai.

« Dans tout liquide où l'on fait entrer le Courtrai, il faut qu'il y entre très peu de celui-ci, sa force étant très grande et, même si l'on en met beaucoup, il devient peut-être moins siccatif. Voici comme je compose le mien. Trouvant qu'il y a bien assez d'*huile* dans la couleur et celle-ci poussant toujours au jaune, j'ai garde de me servir d'elle — puisque même mes tons faits sur ma palette, je les mets dans l'eau sur une feuille de verre pour dégraisser un peu la couleur. — Je mets dans une fiole 125 grammes de pétrole rectifié et j'ajoute dedans, petit à petit, en agitant, deux

cuillerées à café de Courtrai. Quand je veux ébaucher en lavis, je ne mets qu'une cuillerée de Courtrai. L'avantage du pétrole sur l'huile c'est qu'il entre partout. Et, dans des repeints, une touche ne rencontre pas, comme dans l'huile siccative, la fermeture de tous les petits canaux. Lorsque les premières touches sont bien sèches, mon pétrole-siccatif, à la première comme à la dizième touche siccative, pénétrera toujours, séchera moins vite que l'huile siccative et fait mieux l'affaire...

« Je me suis servi souvent de vernis dédoublé pour peindre — vernis au mastic qui est léger et sèche lentement préparé à l'essence de térébenthine — une partie de vernis et deux parties d'essence rectifiée. Il faut qu'il entre dans chaque touche un peu de vernis. La peinture en est très belle de matière. Les noirs et les terres doivent en recevoir plus. Lorsque tout est terminé et bien sec, passer sur le tout pour unifier la matière, car, vu les différentes épaisseurs, l'ensemble a toujours des places où le vernis dans la pâte n'a pas eu la même action. Je n'ai jamais eu aucun changement dans les toiles peintes de cette façon, mais il faut une certaine habitude pour ce travail. »

Maillart. — Trois quarts d'essence de térébenthine rectifiée, un quart d'huile de lin, et siccatif de Harlem par moitié.

MATISSE. — Huile et essence par moitié.

MAUFRA. — Deux tiers d'huile et un tiers d'essence rectifiée. Jamais de siccatif.

MÉNARD. — Copal en pâte avec ou sans essence, peint dans le copal.

MOROT (Aimé). — Huile et un peu d'essence, parfois copal à l'huile, comme Gérôme.

PICARD (Georges). — Essence de pétrole ou bien huile de pétrole, suivant les cas.

PISSARRO. — Aucun véhicule.

POINT (Armand). — « Du vernis à l'ambre que je fonds moi-même, de l'huile de lin rendue siccative par exposition au soleil. l'été, et de l'essence de térébenthine. »

RENOIR. — Essence très rectifiée et huile de lin.

RIXENS. — Mélange d'huile d'œillette et d'essence. Siccatif de Courtrai ou de Harlem dans les ombres.

ROLL. — Aucun véhicule.

SAINT-GERMIER. — Harlem ou siccatif de Courtrai. Grand ennemi du pétrole, lui reproche de désagréger la peinture, de donner des choses lavées, visqueuses, pas picturales.

SIMON (Lucien). — Deux tiers d'essence, un tiers d'huile; quelques gouttes de siccatif.

ULMANN. — Siccatif de Harlem. Estime que le Harlem n'est pas un siccatif, qu'il facilite le travail et surtout la reprise, en ralentissant la dessication des surfaces qui, de la sorte, sont mieux d'accord avec les dessous.

VALLOTON. — Huile, essence, eau (plus d'essence que d'huile, quelques gouttes d'eau).

ZULOAGA. — Huile de lin. Jamais de siccatif. A entendu Degas vanter l'essence non rectifiée; la plus ordinaire serait la meilleure.

LES SUPPORTS

La toile blanche préparée à l'huile est le support le plus employé, le support classique, et généralement l'artiste prend de confiance et sans examen ce que le marchand lui offre en ce genre.

Pourtant les impressionnistes ont mis à la mode la toile absorbante, et on commence à se préoccuper de cette grave question du support et de la question de la préparation. On demande des préparations spéciales, ou bien on achète de la toile au mètre dans les magasins et on la prépare soi-même. Quelques-uns se contentent de l'encoller et peignent directement sur la couche de colle; viennent ensuite les préparations absorbantes, demi-absorbantes ou non absorbantes.

La préparation colorée en rouge n'est plus que rarement pratiquée. On adopte plus souvent la prépara-

tion en gris qui passe pour solide bien qu'elle soit aussi accusée de repousser.

Le carton est très apprécié, en raison de la facilité qu'il donne pour aller vite. Cottet le considère comme excellent.

Le papier plaît assez. On lui reproche de devenir cassant dès que l'huile se dessèche. Peut-être souffre-t-on moins de ce défaut en le collant sur toile, sur carton ou sur panneau.

Le panneau continue à être goûté comme support avec et même sans préparation. On verra que Maxence peint directement sur acajou.

J'apprends qu'en raison du prix élevé de la toile, depuis la guerre, des jeunes gens achètent de la toile à cataplasme amidonnée. Est-il nécessaire de dire que rien ne peut être plus mauvais, cette toile n'ayant aucune résistance et l'amidon étant un agent de dégâts ?

Par économie, les jeunes peintres recourent à un autre procédé qui n'est pas meilleur. Ils achètent de vieilles peintures, ils les lavent pour retrouver la toile, peut-être aussi peignent-ils simplement sur l'ancienne peinture. Tout cela est mauvais; même pour de modestes études d'atelier il est nécessaire de travailler avec soin et avec méthode. Par une étude mal conduite, on n'apprend rien et on contracte des habitudes de négligence.

Aman-Jean. — Toile absorbante. Carton. Panneaux.

André (Albert). — Toile absorbante.

Bail. — Toile à l'huile.

Bonnat. — Toile blanche préparée à l'huile.

Bouguereau. — Un de ses élèves m'écrit : « Il peignait sur une toile demi-absorbante préparée comme d'habitude[1], c'est-à-dire d'une couche préalable de blanc plus ou moins teintée en gris ou en gris rouge à un certain moment (il n'a pas continué cette dernière teinte légère de brun rouge avec blanc et noir) puis, avec le même gris, deux ou trois couches, plus souvent deux, de même teinte de couleur absorbante à la colle de farine mêlée à la couleur de préparation première dont j'ai précédemment fait mention. Seul, le marchand de couleur savait préparer cette toile qu'auparavant ses élèves préparaient eux-mêmes d'après la recette du maître. La tradition des proportions, qui varient du reste suivant les besoins de l'artiste et dont la formule était établie, sinon tout au long du moins succinctement, dans le traité de peinture de Cennino Cennini, ne m'a pas été donnée à mon entrée à l'atelier. Évidemment, la farine ne devait pas dominer, mais à mon avis, c'est une introduction qui, si elle donne la qualité légèrement ab-

1. Avec une première couche de colle isolante.

sorbante, retire celle de solidité, étant éminemment putrescible... J'ajouterai que cette toile est, plus qu'aucune autre, sujette à se fendiller. Quand elle est vieille, qu'elle reçoit le moindre coup, elle se casse du côté de la préparation ou de la peinture si elle est recouverte, et ses cassures sont toujours longues de plusieurs centimètres. De plus, comme tu le dis pour les autres colles, celle de farine incorporée dans la couleur des dernières couches de préparation, en faible quantité il est vrai, suffit pour rendre le subjectile poncé tellement savonneux et glissant que les couleurs n'adhèrent pas suffisamment dessus, ce qui permet de soulever la première couche (et les autres par conséquent avec) comme on le ferait d'une couche de caoutchouc... Je n'exagère pas. Il faut donc que la préparation soit à la céruse pour bien faire et aussi que le grain de la toile subsiste autant que possible pour que la couleur, par son huile, s'incruste dans tous les pores de la toile et y prenne pour ainsi dire racine ».

Carolus-Duran. — Toile à l'huile, non absorbante, d'un ton gris.

Chabas. — Toile à l'huile, quelquefois panneau sans préparation.

Collin. — Toile à l'huile quelquefois demi-absorbante.

Cormon. — « Jamais de panneaux, toujours la toile, bien sèche autant que possible. Je n'aime pas la toile absorbante, c'est une toile hypocrite, ni chair, ni poisson. »

Cottet. — A peint sur toile absorbante; peint plutôt sur toile non absorbante, à présent, et beaucoup sur carton qu'il considère comme excellent.

Desvallières. — Toile et papier.

D'Espagnat. — Toile à l'huile non absorbante.

Doigneau. — « Le choix du support est en effet très important et la plupart des toiles ou des panneaux que nous vend le commerce ont un enduit brillant et lisse, sur lequel la peinture glisse et ne prend pas. Les toiles absorbantes que l'on vend sont trop absorbantes ou bien ne sont pas assez couvertes. L'idéal serait une toile présentant la matière et le degré d'absorption du carton (légèrement recouvert d'une couche de colle de peau); mais cela est difficile à obtenir. J'en prépare moi-même en recouvrant la toile d'une couche de colle de peau mélangée à du blanc de Meudon, puis sur cette préparation je passe une couche légère de blanc de céruse. C'est d'ailleurs l'ancien procédé des Primitifs. Le dessous blanc donne de la fraîcheur à la peinture à l'huile qui a toujours une tendance à devenir « pisseuse et noirâtre », comme dit Delacroix. »

Denis (Maurice). — Encollage très faible avec blanc de Meudon et céruse presque sans huile par-dessus. Demi-absorbant. Apprécie beaucoup le carton, mais ne s'y fie pas à cause de sa fabrication suspecte.

Gandara. — Toile seulement couverte par un encollage. En cas de travail pressé, toile préparée à l'huile, non absorbante, et colorée en rouge.

Girardot. — Toile blanche, estime le dessous blanc le meilleur. Peint aussi à l'huile sur papier d'Arches blanc. Estimerait le carton, s'il était possible de l'avoir bon, mais il est impossible de l'avoir en pur chiffon; il est fabriqué avec des produits inférieurs, nuisibles et qui se désagrègent avec le temps.

« Trouvant que la peinture n'est jamais assez nourrie — je ne veux pas dire faire de la maçonnerie ou de l'imitation de crépi — mais que la matière ait du corps, de l'épaisseur. L'on ne saurait trop avoir des supports déjà solides, de la toile solidement préparée. Et même sur cette préparation première, une fois la toile bien tendue, l'enduire de même blanc que celui dont on se sert mais plus épais, avec un peu de siccatif pas trop desséchant, composé d'essence de térébenthine et de Courtrai, ou de pétrole et de Courtrai[1]... Que ce blanc, qui peut être de la céruse, ne

1. Voir le dosage p. 40.

soit pas liquide mais épais; enduire la toile avec un couteau à palette, pas d'une façon régulière, en laissant des intervalles, puis relier tout cela avec une brosse; que ce travail de touches soit un peu en tous sens, pas à fond de la pâte, ait de l'importance comme touche selon la grandeur de la surface préparée; que cela ne soit pas lisse et huileux, mais comme un peu plâtreux et légèrement rugueux. Laisser sécher cela à l'air un bon mois, même plus. Préparer les toiles longtemps à l'avance puis, avant de peindre, les poncer en conservant l'aspect de matière que l'on désire avoir. Une peinture faite là-dessus, même en demi-pâte, sera toujours d'un aspect solide et très nourri une fois le tableau peint. Le bois comme support est excellent, même sans préparation, mais ne jamais le prendre foncé pour ce travail, ou alors le préparer comme une toile et poncer aussi; sans cela, sa tonalité, une fois le travail d'absorption fait, peut agir sur les tons. Sans préparation, presque tous les bois ont un grain qui se lève sous la peinture. Le platane, je crois, est un des seuls bois à grain très fin, très ténu et d'un beau ton blond, sur lequel on peut peindre à nu, sans inconvénient. J'aime à peindre sur du très bon papier, pur chiffon, que je fais contrecoller soit sur toile, soit sur bois. C'est un très bon support sans apprêt, et la peinture, même légère, paraît solide.

Comme cette matière absorbe l'huile, même avec de la peinture à l'huile et du pétrole, on arrive, en diluant plus ou moins la matière, à faire des imitations d'aquarelles vraiment à s'y méprendre et avec l'avantage en plus que l'agglutinant donne à la couleur une résistance au temps et à la lumière que n'aura jamais l'aquarelle. »

Derain (André). — Prépare lui-même ses toiles qu'il achète à la Cour Batave. D'abord colle de Flandre additionnée de colle de Lyon, très légèrement préparée avec beaucoup de soin, étend de la céruse par-dessus avec huile de lin et essence de térébenthine. Ensuite passe au papier de verre.

Maillart. — Toile absorbante, au plâtre.

Matisse. — Toile à l'huile, demi-fine, blanche.

Maxence. — Panneau acajou sans préparation.

Maufra. — Toile fine préparée au blanc de Meudon avec encollage et un peu de céruse par-dessus.

Ménard. — Toile préparée à la céruse non absorbante. Peint souvent sur papier Whatman collé sur carton.

Morot (Aimé). — Toile à l'huile très sèche.

Picard (Georges). — Toile demi-absorbante, colle et blanc de céruse.

Pissarro. — Son fils m'écrit : « Il peignait généralement sur de la toile fine préparée à l'huile, non absorbante. Cependant, il a fait un certain nombre de tableaux sur toile absorbante mais peu par rapport à l'ensemble. Il a fait pas mal de pochades sur panneau de bois. Rien sur carton, si ce n'est des détrempes, des gouaches, etc... »

Point (Armand). — Toile ou panneau préparés à la colle et au blanc de Meudon.

Renoir. — Toile préparée à l'huile.

Rixens. — Toile blanche, à l'huile.

Roll. — Toile absorbante au plâtre; pour des esquisses le carton quelquefois. Estime que dans les toiles à l'huile, l'huile brûle bientôt la toile.

A propos de cette opinion. voici ce que m'écrit un ami très soigneux dans son travail et très au courant des questions de technique, qui ne veut pas être nommé :

« J'ai retrouvé dans un coin de l'atelier une toile de chez X... préparée colle et céruse à l'huile ensuite, il y a trente-huit ans environ. Cette toile était tellement brûlée que je ne pouvais la tendre sur châssis sans qu'au bord de celui-ci elle se déchire près de la tenaille qui me servait... C'est probant! »

Saint-Germier. — Toile à l'huile généralement, parfois carton, panneaux.

Simon (Lucien). — Toile à l'huile très peu couverte et à petit grain.

Thaulow. — Toile très absorbante.

Ulmann. — Toile non absorbante. Panneaux. Estime le carton excellent même fabriqué avec des produits inférieurs pourvu qu'on le mette à l'abri de l'extérieur par deux couches de couleur au revers et sur la tranche.

Valloton. — Toile absorbante qu'il prépare lui-même.

Zakarian. — Toile préparée au rouge.

Zuloaga. — Toile non absorbante préparée au brun-rouge ou au gris foncé. Je l'ai vu pourtant peindre, un jour, par essai, sur toile claire.

L'EXÉCUTION

Nous allons encore rencontrer des opinions et des procédés non seulement différents, mais souvent très contraires.

Nous verrons les uns partir sur un dessin précis, les autres sans dessin préalable. Ceux-ci accusent le fixatif d'être un isolant, ceux-là le prétendent sans danger. A ceux qui ébauchent dans des jus on dira : « Vous bâtissez sur du sable. » A ceux qui chargent lourdement la toile on annoncera des accidents graves, par suite de la lenteur des empâtements à se durcir, tandis que les dessus sécheront plus vite ; on les menacera aussi d'encrassements dans les sinuosités des empâtements. Si vous ébauchez sur des gris ou des rouges, vos dessus fonceront ; si vous peignez du coup sur la toile blanche, votre peinture manquera de corps

et de solidité. Préférez-vous la préparation à la détrempe, gare à la colle que vous introduisez dans les dessous.

Tâchons, au milieu de ces contradictions, de démêler quelques détails sur lesquels on s'accorde. Il me semble qu'il y en a.

Voici d'abord une lettre très intéressante que je dois à l'amabilité de Prinet. En raison de son caractère général et rétrospectif, je crois bon de commencer par elle.

PRINET. — « Une étude consciencieuse du procédé des maîtres et quarante années de recherches m'ont convaincu que tous les peintres dont nous admirons le beau métier ont préparé les dessous de leurs tableaux d'une certaine façon avant de juxtaposer leurs tons sur la toile. Les méthodes diverses qu'ils ont employées, selon le milieu ou l'époque où ils vivaient, furent rigoureuses. Elles tendaient toutes à combattre les inconvénients de la peinture à l'huile, c'est-à-dire le craquelage et le noircissement. Elles permettaient à l'artiste d'exécuter rapidement et définitivement en lui évitant autant que possible les tâtonnements et les repentirs au cours du travail. Il pouvait ainsi accomplir presque à coup sûr la tâche qu'il s'était imposée dans sa journée...

« Les Écoles vénitiennes et flamandes d'une part,

les Français, les Espagnols et les Anglais d'autre part ont usé de procédés très différents, car si le Titien et Rubens se sont servis de la grisaille pour établir d'abord leurs neutres, c'est-à-dire leurs gris et leurs bruns, avant de faire résonner « la fanfare » de leurs tons colorés, Vélasquez, Poussin et Reynolds ont, par contre, adopté le système de la toile préparée uniformément en orangé ou en rouge. Cette préparation colorée avait l'avantage de forcer le peintre à donner à ses tons leur maximum de coloris dès l'ébauche et à chercher leurs gris dans la pàte encore fraîche. Il est à remarquer, en effet, qu'à mesure que le travail de l'exécution avance et que les couches de peinture se superposent, le peintre a une tendance à affaiblir ses tons en les salissant.

« Ces deux méthodes différentes avaient du moins ceci de commun, c'est qu'aucun des artistes qui en faisaient respectivement usage ne peignait directement sur la toile blanche, comme on l'a fait pendant presque tout le XIXe siècle. Un ton posé sur du blanc paraît toujours plus coloré qu'il ne l'est en réalité, et, quand la toile est enfin couverte, le peintre s'aperçoit trop tard que son ébauche est pàle et qu'il devra travailler longtemps avant de pouvoir la guérir de l'anémie dont elle est atteinte.

« Personnellement, j'use de ces deux méthodes

selon le tableau que j'ai à peindre. En tout cas, je n'entreprends jamais une toile sur du blanc. Je la choisis demi-absorbante, c'est-à-dire préparée au blanc d'Espagne avec un peu de colle. Puis je passe à l'aquarelle sur cette surface un ton coloré rougeâtre ou bleu ardoise, selon l'harmonie dorée ou argentée qui doit dominer. Cette méthode a, au surplus, l'avantage de me donner une valeur de demi-teinte qui me permet de poser avec beaucoup plus de sûreté mes clairs et mes foncés.

« Le procédé de la grisaille m'est à vrai dire moins familier, bien qu'il offre l'avantage appréciable de constituer à peu de frais un dessous très solide et qu'il permette de peindre ensuite très légèrement au moyen de glacis et de demi-pâtes. Lorsqu'il m'est arrivé d'en faire usage, — notamment à l'occasion de l'exécution de quatre panneaux décoratifs pour un salon, — j'ai peint mon camaïeu à la détrempe avec un mélange de blanc, de noir et de bleu. Si je m'étais servi de peinture à l'huile, comme le fait généralement mon confrère Besnard et comme Gustave Moreau l'enseignait à ses élèves, il m'aurait fallu attendre beaucoup trop longtemps pour que cette grisaille soit assez sèche au moment de l'exécution définitive. J'ai enfin observé que les couleurs à l'huile s'adaptent infiniment mieux à un corps sec qu'à un corps gras et cette

remarque n'est pas une des moindres raisons qui m'ont fait adopter comme dessous le procédé de la détrempe. »

Avant de donner la méthode préférée des uns et des autres, je mets ici deux lettres d'artistes qui, n'ayant pas arrêté leur choix, usent de manières très différentes.

Dagnan. — « Je n'exécute jamais du coup. J'ai, toujours après dessin très arrêté, ebauché mon tableau presque toujours légèrement et plus blond que ce que je désire obtenir. Mon tableau est généralement arrêté dans ma tête avant de commencer; aussi l'ébauche ne diffère-t-elle pas de l'état définitif. J'ai essayé, pour mes portraits, d'ébaucher en camaïeu; ce procédé m'a réussi chaque fois. Si vous me demandez pourquoi je ne l'emploie pas exclusivement, c'est pour la même raison que je n'ai pas de méthode fixe. En art, j'aime obéir au caprice, à la disposition du moment.

« Aussi parfois ai-je peint avec beaucoup de pâte d'abord, pour achever ensuite plus légèrement, et il m'arrive de commencer avec délicatesse pour ensuite me livrer aux empâtements.

« J'use souvent des poncis, car je fais des dessins grandeur d'exécution et cela me permet, lorsqu'un morceau me semble raté, de le reprendre avec plus de sécurité et de franchise après l'avoir de nouveau poncé.

« C'est toujours l'ensemble que je vise. Aussi n'est-ce que vers la fin que j'achève les détails, que je m'arrête aux précisions comme fermeté de dessin et expression. Tout l'effort doit porter sur la recherche des masses, des volumes clairs et sombres, de leur harmonie et proportion afin d'obtenir la beauté. Le fini est du luxe, comme le disait, affirme-t-on, Michel-Ange. Il faut apprendre à bien commencer avant de songer à finir.

« Ma palette : blanc d'argent, violet de cobalt, bleu de cobalt, outremer, vert émeraude, les cadmiums, jaune de Mars, rouge de Venise, laques garance rose pâle, rose et rose foncé, terre de Sienne brûlée, violet de Mars, noir d'ivoire.

« Bien entendu, à l'occasion, si j'ai à peindre des choses spéciales telles que fleurs, fruits, étoffes, j'emploie du vermillon, des jaunes particuliers, tels que jaune brillant, jaune transparent, auréolin, etc...

« J'avoue ne pas savoir glacer. J'ai parfois, avant de reprendre un morceau qui ne me semblait ni dans la valeur ni dans la couleur souhaitées, frotté un ton général pour me guider vers celui que je désirais obtenir. Et c'est tout.

« J'ai la même inconstance pour les liquides que pour les toiles. Tour à tour j'ai peint sans huile et avec de l'huile, avec du siccatif de Courtrai étendu

d'huile et aussi avec du siccatif de Harlem. En tout cas, je m'efforce de terminer toujours un tableau avec les mêmes véhicules, pour obtenir plus d'homogénéité et en usant des siccatifs dans les dessous et peu ou pas dans les couches supérieures. En général, pas d'essence. Je dégraisse souvent ma peinture à la pomme de terre.

« Les renseignements que je peux vous donner sur les toiles que j'emploie? J'ai essayé de tout et je ne sais encore ce que j'aime le mieux. Toujours la fantaisie pour règle ou plutôt le caprice. Les difficultes rencontrées avec une matière nouvelle ont pour moi un intérêt comparable à celui qu'éprouve un cavalier avec une monture nouvelle. La surprise et puis la lutte. »

Dannat. — « J'emploie au moins une demi-douzaine de différents procédés, selon le sujet que j'entreprends.

« Je n'emploie, pour ce qui concerne les dessous, que du blanc, rouge et noir. Pour les divers tripotages ensuite, j'emploie des couleurs transparentes, laque et garance, jaune indien et aussi du vert émeraude. J'emploie quelquefois de la détrempe, mais rarement, et, quoique je glace souvent, je ne laisse jamais un glacis, repeignant dessus avec des demi-pâtes ou des

frottis, car le glacis est éphémère et fragile et souvent disparaît après quelque temps par parties. Je peins quelquefois dans le bitume avec le vernis damar, en peignant avec des tons froids et clairs calculés pour se foncer et se chauffer dans le bitume, et toujours du premier coup et sur une surface absolument sèche. Cela fait la meilleure peinture et celle qui change le moins. Mon « Aragonais » du Luxembourg est peint comme ça et n'a pas changé le plus petit peu en trente ans. La raison en est que le vernis fixe le bitume et les autres couleurs et l'empêche de travailler. Je me sers quelquefois d'un mélange de siccatif, huile et essence minérale, quelquefois de copal en pâte. Cela dépend. Quelquefois je peins à la façon vénitienne avec des dessous presque blancs, quelquefois à la manière hollandaise, c'est-à-dire sur un dessin en brun avec à peu près le ton que je désire reproduire, en tenant compte de la couleur brune du dessous. Je peins de préférence sur une toile à l'huile, non absorbante. Je vernis toujours un tableau quand je le considère comme étant fini et même quelquefois avant.

« J'ai bien peur que cela ne vous paraisse un peu incohérent, mais le vrai plaisir de la peinture consiste à varier son métier et ne pas s'éterniser dans les mêmes procédés. »

Généralement un artiste choisit une seule manière

de peindre et s'y tient. C'est le cas de la plupart d'entre eux. Je vais recopier mes notes dans leur sécheresse et leur brièveté ou des passages des lettres que j'ai reçues.

Aman-Jean. — Ébauche, sans s'emprisonner dans un dessin, par masses de valeurs établies en grisaille faite de terre verte, noir et blanc, dans un jus d'essence. N'accuse que les masses et va progressivement au dessin du contour. N'affirme ce contour que par endroits et à la fin. Il donne avant tout les surfaces et peint comme construirait un sculpteur, par plans de lumières et de non-lumières. Reprend avec de la pâte, toujours par masses et par valeurs, en affirmant la forme et finalement précisant le dessin. En cas de nouvelle reprise nécessaire, use de siccatif de Harlem ou de vernis Vibert pour accorder les dessus avec les dessous.

André (Albert). — Dessine plus ou moins, suivant l'occasion et le sujet. Part en échantillonnant, par touches de valeurs colorées, c'est-à-dire dans le ton d'abord, dans la valeur par conséquent, en mosaïque, et poursuit progressivement en fondant peu à peu et en modelant. Comme la toile absorbante sèche vite, il revient facilement. En cas d'embu qui le gène, frotte mélange d'huile et d'essence.

Bail. — Cherche sur la toile avec le pinceau sans

dessin préalable, suivant les cas, en grisaille monochrome ou dans le ton, en massant les foncés et les clairs. Parfois fait un frottis noir dans les ombres en ménageant la toile pour les clairs. Peint là-dessus en pleine pâte et du coup, si possible. En cas de reprise nécessaire, pour gratter des empâtements excessifs, use du *limpiador*, qui enlève par couches mieux que la benzine. Se méfie des tons neutres, très bitumeux, terres, Sienne brûlée, tons faciles et envahissants.

Bonnat. — Ébauche sur la toile blanche sans dessin préalable en délayant sa couleur dans un mélange de siccatif de Courtrai et d'essence par parties égales dans les ombres seulement. Reprend à sec et partout à la fois. En cas d'embu, frotte avec son mélange de siccatif et d'essence. Peint ses portraits en commençant la tête sur la toile blanche, sans dessin préalable, mais il sait déjà le mouvement qu'il donnera. Peint ensuite les mains. Termine par les vêtements et le fond qu'il exécute généralement ensemble.

Bouguereau. — Se servait du siccatif Soleil (voir chapitre des *Véhicules*) pour frotter son ébauche sans empâter. Tantôt laissait sécher avant de reprendre, tantôt reprenait tout de suite pour peindre du coup, en usant d'un second siccatif moins violent. Frottait de ce même siccatif pour reprendre quand il peignait sur une ébauche sèche. Il a peint aussi avec du vernis

à tableau. En somme, il peignait dans une matière séchant sous le pinceau.

Carolus-Duran. — Ébauchait avec mélange d'huile et de siccatif dans les foncés et du copal dans les clairs. Reprenait avec les mêmes véhicules dans les mêmes parties, en dosant plus faible le siccatif dans les reprises, pour ne pas mettre des pâtes qui sèchent plus vite que les dessous.

Chabas. — Dessin très arrêté de place, mais non de détails; le reprend au pinceau; une fois ce dessin en couleur bien sec, ébauche coloré en tons et valeurs justes, mais plus clairs. Avant de reprendre l'ébauche bien sèche, dégraisse à la pomme de terre et passe quelquefois un peu d'huile qu'il essuie avant de peindre. A la reprise, peint du coup autant que possible chaque grand morceau.

Collin (Raphaël). — Mise en place dessinée au fusain, sans le fixer, redessiné avec un jus neutre. Menait son exécution progressivement, se laissant entraîner par l'émotion du moment. En cas d'embu : siccatif flamand très délayé d'essence.

Cormon. — « Pour une grande toile, une esquisse très poussée, définitive. Des croquis, des dessins, un carton au quart, enfin une ébauche très claire et neutre de ton. Les forces et les richesses viendront après.

Pour les petites toiles, j'attaque directement sur la toile, avec le pinceau, toujours du clair au fort.

« Pour reprendre, si la toile est petite ou moyenne, je laisse sécher quelques jours, je frotte légèrement avec des rondelles de pommes de terre crue, je laisse mariner douze ou vingt-quatre heures et je lave à grande eau ; d'habitude, je fais cela deux fois. L'épiderme d'huile est alors retirée, l'embu s'égalise et la peinture mord bien. On peut, si l'embu est prononcé, passer d'abord un peu d'huile et travailler dedans. Il n'y a aucun inconvénient si, le tableau terminé, on le passe une ou deux fois à la pomme de terre avant de le vernir. L'huile est en partie retirée. Il ne faut pas abuser de la pomme de terre qui dépouillerait trop.

« Pour les grands travaux, la pomme de terre et les lavages ne sont guère possibles. Alors je laisse sécher avant de reprendre, je frotte légèrement avec un peu d'esprit de vin ; j'essuie et je reprends après ; la toile alors mord bien. »

Cottet. — Peint tantôt léger comme une aquarelle à l'essence, tantôt lourd, très souvent du premier coup. Reprend en frottant avec le véhicule qui lui a servi à peindre, de façon à obtenir plus de cohésion, plus d'unité. Évite les mélanges de couleurs ; peint le plus possible avec des couleurs peu mêlées et prendra

par exemple un violet de cobalt plutôt que de chercher un violet par mélange.

Déchenaud. — « Je m'efforce de peindre le plus possible du coup, avec des couleurs simples et solides en revenant le moins possible. Et, pour cette raison, je ne me sers presque pas de vernis à peindre, seulement d'un peu d'huile. »

Desvallières. — Met en place au pinceau dans un ton de camaïeu bleu et blanc (parce que les tons vibrent mieux que sur un noir), librement et empâté, avec la préoccupation de la suite et en traitant les morceaux en raison des dessus qui s'y superposeront. Repeint dès le lendemain, la matière séchant sur-le-champ, par des demi-pâtes étalées parfois au couteau et des pleines pâtes, en faisant parfois valoir les dessous et même aussi en les réservant.

D'Espagnat. — Sur dessin au fusain ébauche très légère en grisaille dans l'essence. Reprise dans le ton en opposant les chauds et les froids. Peint dans l'embu sans le faire disparaître. Laisse sécher longtemps.

Domergue. — Après un travail précurseur d'esquisses et d'études, ne commence le tableau que lorsqu'il est sûr de ce qu'il veut. Alors, sur un dessin très arrêté, il le conduit entièrement du coup.

Doigneau. — « Avant de faire un tableau, je fais

toujours sur nature une ou plusieurs petites études rapidement enlevées dans la séance en m'occupant uniquement de l'effet et des valeurs. Ensuite, je fais un grand dessin sur papier teinté, aussi serré que possible, dans le caractère. Souvent, je le rehausse d'aquarelle gouachée, pour noter les particularités de certaines colorations.

« Puis, avec ces documents, je commence le tableau en suivant le conseil de Delacroix : « Étudiez et des-
« sinez longtemps votre sujet, mais quand vous com-
« mencez à peindre, faites des fautes s'il y a lieu, mais
« peignez librement. »

« C'est aussi ce que Gros disait à ses élèves : « Com-
« mence comme un vieux et finis comme un jeune...
« si tu peux ! »

Denis (Maurice). — Travaille souvent sous l'impression du moment, surtout dans des œuvres de jet et peu importantes. Dans les décorations et les tableaux poussés, par-dessus un dessin arrêté, frotte un ton local étalé en « aplats ». Si cela vient, il laisse ainsi; s'il est nécessaire de revenir, il poursuit en touches divisées, par demi-pâtes ou par hachures.

Gandara. — Pour un portrait, il débutait sans dessin ni carton préalable, sur la toile, et peignait du premier coup autant que possible.

Dans les vêtements, surtout les satins, il préparait

un dessous modelé en grisaille qu'il glaçait ensuite dans le ton définitif (je l'ai pourtant vu, un jour, peindre sur toile claire préparée à l'huile). En cas de reprise, il peignait partout à la fois.

Girardot. — Dessin très arrêté, mais pas fixé au fixatif de gomme laque ou à tout autre fixatif isolant qui empêchent l'adhérence des couleurs. Dessiné à la mine de plomb, mise en valeurs par un frottis dans la note dominante qu'aura le tableau, délayé dans le pétrole et le siccatif mêlés (voir plus haut *les Véhicules*). Ébauché par touches rompues dans l'effet juste, sans se soucier de couvrir entièrement la toile. Reprises successives en rebouchant et resserrant les touches, par morceaux, sans finir du coup, mais successivement, en couvrant les ombres aussi solidement que les lumières, sans les empâter autant cependant.

« Ma manière de peindre et de conduire un tableau dépend beaucoup de ce que j'ai à peindre, soit par touches très rompues avec vide entre les touches pour l'ébauche, que je relie par d'autres touches pour l'achèvement, mais toujours selon ce que j'ai à faire, soit que je cherche une vibration de lumière ou d'air, ou des effets lunaires ou d'intérieur, le côté fluidique, je le cherche en demi-pâte, pour ne pas dire glacis, avec mon siccatif au pétrole, mais toujours sur un premier travail à touches plus ou moins rompues... Si je peins

par touches rompues, c'est pour éviter de faire de la peinture trop tendue, car involontairement, comme l'on est rarement satisfait, l'on repeint à nouveau là-dessus et presque toujours avec le même esprit, soit dans le frais, soit à moitié sec (moment le plus néfaste pour le travail de la pâte qui se trouve tirée), en séchant cela noircit, fonce, se retend encore plus, et en avant les craquelures! Surtout pour certaines couleurs, certaines tonalités qui sont plus siccatives les unes que les autres. Aussi le travail rompu n'a pas ces inconvénients lorsque les reprises se font toujours en resserrant les touches rompues et bien peintes, en tenant compte du dessous et de l'épaisseur de la nouvelle matière que l'on remet et de la coloration de cette matière... Comment, diable! voulez-vous qu'un ton noir, par exemple, venant chevaucher sur deux clairs, s'il n'est pas plus nourri, plus solide, plus plein que ces deux tons clairs, puisse résister? Cela se fendillera certainement avec le temps. Plus mince que les tons d'en dessous qui sont clairs, il travaillera doublement plus... »

Derain (André). — Peint suivant les sujets, se livre à l'impression du moment. En général travaille dans une pâte très fluide, laissée du coup ou poursuivie, suivant les cas.

Maillart. — Dessin très arrêté. Ébauche empâtée

des valeurs dans un ton neutre plus clair que l'effet de la nature, en approchant suivant les cas, procédant du clair des dessous à l'obscur et des neutres à l'éclat. Reprise en demi-pâte dans un jus de glacis et aussi par des glacis définitifs laissés intacts (pas de glacis à l'huile pure, mais avec le véhicule. Voir ci-dessus *les Véhicules*).

MATISSE. — Devant son sujet commence, sur un dessin sommaire, par établir la chose vue, dans un dessous très liquide, dans sa vision « terre à terre ». Reprend en exaltant la coloration suivant l'émotion du moment; « je veux exprimer mon émotion », dit l'artiste. Il dit encore : « Je crois copier, mais je ne copie pas littéralement. J'invente une construction de lignes et de couleurs qui donne plus de stabilité architecturale à mon tableau... Je cherche à faire de la géométrie expressive, c'est-à-dire une construction qui soit d'aplomb aussi bien dans la forme que dans la couleur. » Prétend créer des rapports sans se soumettre à ce qu'il appelle les rapports conventionnels. C'est ainsi que, lui parlant des « valeurs » dans le sens admis, je m'aperçois qu'il ne croit pas à cette nécessité qui est aujourd'hui considérée comme l'assiette d'un tableau. Remarquant que la stabilité architecturale comme nous l'entendons n'est pas celle de M. Matisse, puisqu'il montre des maisons qui tombent, il

me répond : « S'il s'agit seulement de faire des lignes verticales et des lignes horizontales pour obtenir la stabilité, ce sera trop facile. » L'artiste dit encore : « Il faut avoir des réactions personnelles. » Il veut dire ne pas admettre la tradition terre à terre et ne pas s'y soumettre. « Ce que nous acceptons, remarque-t-il, a été une série de nouveautés avant d'être accepté, et croyez que pour accepté que ce soit ce n'est pas toujours compris... Que de gens croient comprendre Delacroix et ne le comprennent pas du tout... Rembrandt est rempli de détails qu'on ne voit pas dans la nature, et cette trace de la personnalité de Rembrandt était un accent nouveau qui certes ne fut pas compris d'abord, puisqu'il n'est pas dans la nature, mais qui ne nous choque plus, parce que le temps l'a fait admettre et qu'on y est habitué. » Et M. Matisse prononce cette parole : « On commence toujours par avoir raison tout seul. »

Cette intéressante conversation abordant l'esthétique plus que la technique, je la résume très brièvement.

Maxence. — Après avoir exécuté un carton et l'avoir calqué sur un panneau dépourvu de préparation, ébauche à même le panneau en empâtant. Reprend cette ébauche après l'avoir poncée avec de l'essence, c'est-à-dire après avoir, sur la pâte, répandu de l'es-

sence et frotté à la pierre ponce. Chaque fois qu'il reprend ainsi, redessine son sujet sur un calque en précisant la forme et reporte ce calque sur sa pâte de couleur rendue lisse par le passage de la pierre ponce, car il tient à peindre sur une matière polie comme du marbre. Ce procédé a l'avantage de commencer par rendre flou le travail de la veille et permet de repartir à nouveau chaque fois avec des pâtes plus légères. Reprend un grand nombre de fois, tant qu'il n'est pas satisfait. Les dernières fois, au lieu de poncer avec de l'essence, ponce avec un mélange de cire et d'huile. Avant de repeindre, racle la couleur délayée par le travail de la pierre ponce et le mélange de cire et d'huile. Estime que la couleur prend ainsi plus de cohésion.

A propos de cette méthode, de cet emploi de la cire, je crois bon de recopier ici le passage suivant d'une lettre de Girardot :

« C'est une erreur de croire que l'on ne peut pas intercaler de la cire dans la peinture à l'huile : les touches et retouches pour recouvrir tiendront très bien, je puis en montrer les preuves. Le tout est de savoir s'en servir, savoir procéder. C'est bien simple, mais pour arriver à un bon résultat final, il faut y être habitué, comme pour peindre dans le ton de l'embu, et encore plus. Faire son lait de cire plus ou moins liquide, en faisant dissoudre de la cire vierge dans du

pétrole pas trop volatil, pour que cela sèche moins vite. En peignant, introduire, dans chaque touche, de ce liquide et si des repeints sont nécessaires, — car l'on peut peindre du coup, le mélange de la cire donnant beaucoup de corps à la matière, — mais si l'on a à repeindre sur son premier travail, ce travail étant même sec, pour donner une nouvelle adhérence encore plus grande à la matière et surtout bien revoir le ton, — vu la matité, — passer sur ce que l'on a à repeindre un peu de ce lait de cire, et l'on aura tout le temps nécessaire de faire les repeints en ayant bien soin, comme avant, d'ajouter dans chaque touche un peu de ce liquide. Le pétrole, s'imprégnant à nouveau dans les couches profondes, entraînera huile et cire, et le tout prendra corps et ne sera jamais désuni. »

Maufra. — Ébauche frottée d'ensemble à l'effet en conduisant tout à la fois, autant que possible dans la valeur définitive, la valeur juste. L'effet est déjà complet. Frotte ainsi devant la nature des études où la toile, non couverte entièrement, donne l'effet d'ensemble. Laisse sécher longtemps et reprend à l'atelier de souvenir les tableaux ainsi préparés. Reprend chaque fois en travaillant à tout l'ensemble, jamais par morceaux.

Ménard. — Dessin très précis avec carton préalable (exécute souvent son tableau, antérieurement, au pas-

tel). Peint du coup autant que possible. Reprend en frottant avec le véhicule employé (copal).

MERSON. — Commençait par établir une esquisse très libre, sans la nature. Prenait ensuite la nature et faisait son dessin en s'écartant le moins possible de sa première pensée. Après avoir dessiné ses personnages nus, les dessinait habillés d'après nature s'ils avaient des costumes. Quant aux draperies, les exécutait d'après des maquettes, c'est-à-dire d'après de petites esquisses modelées par lui en plastiline, sur lesquelles il ajustait des draperies, soit linges mouillés, soit papiers. Installait un carton d'ensemble d'après ces documents de nature et de maquettes, en prenant modèle si le besoin s'en faisait sentir. Son carton était reporté en poncis sur la toile. Mettait ce dessin à l'effet dans un ton de terre d'ombre naturelle, quelquefois dans un ton plus près du ton définitif. Ébauchait légèrement en clair. Reprenait quand c'était sec, sans aucune manière spéciale, ni recettes d'huile ou de siccatif.

MOROT (Aimé). — Dessin au pinceau ou au fusain peu indiqué. Ébauchait juste, couvrant le tout. Reprenait aussitôt sec partout à la fois, pas par morceaux.

PICARD (Georges). — Après avoir cherché un dessin, reporte son carton sur la toile en le ponçant (dessin

établi, non précisé), ébauche en grisaille blonde avec des jus dans le pétrole. Reprend en montant de ton et de pâte.

PISSARRO. — Lettre de son fils : « Pour les tableaux peints directement sur nature, après une simple mise en place, il commençait à peindre avec assez de pâte en divisant[1] et en mettant le ton juste immédiatement; le tableau était repris le lendemain et les jours suivants si le temps le permettait, la toile « s'engraissant » peu à peu. Il avait l'habitude, vers la dernière séance, de retravailler tout l'ensemble pour rétablir l'effet.

« Pour les toiles faites en une fois ou deux, même procédé, mais plus largement exécuté pour que le tableau puisse rester ainsi au besoin. Cependant quelques tableaux ont été repris après plusieurs jours, même plusieurs mois, toujours sans vernis ou autre préparation.

« Pour les compositions faites à l'atelier et en particulier ses marchés, il a fait de nombreuses études préalables : croquis et aquarelles sur nature, mouvements et dessins des figures, au fusain, au pastel, pochades à l'huile. Après une mise en place très serrée, il procédait comme ci-dessus... »

1. C'est-à-dire par touches divisées.

Point (Armand). — « Après une mise en place au fusain fixé, je mets ma composition à l'effet par un lavis en brun avec un mélange d'ambre et d'essence. Ce brun est obtenu par un mélange de noir et de terre de Sienne naturelle. Cette préparation étant bien sèche, je prépare toute ma toile en grisaille de valeurs et de nuances différentes se rapprochant du ton local définitif. Je fais ainsi le lit de la couleur, comme disait Titien. Je puis reprendre indéfiniment cette préparation jusqu'à ce que la pâte, le modelé, le dessin soient arrivés au point désiré. Je laisse encore sécher et durcir cette dernière préparation. Pour terminer, je fais intervenir les demi-pâtes et les glacis. toujours avec mon vernis à l'ambre. Je puis revenir avec ces deux moyens jusqu'à l'achèvement de mon tableau. »

Renoir. — Sur un dessin. très simple mise en place. faisait comme une aquarelle à l'essence où les légèretés se chargeaient progressivement, à mesure qu'il jugeait nécessaire d'affirmer et qu'il se sentait lui-même plus sûr. Dans le même tableau terminé, on verra des transparences très légères où la toile paraît. ce sont des traces du début laissées intactes et d'autres très chargées et néanmoins dans une facture enveloppée et comme crémeuse. ce sont les morceaux les plus poussés. Renoir se rappelait qu'un jour Corot

lui avait dit : « Il faut travailler assez légèrement pour pouvoir, au cours de l'étude sur nature (bien entendu), transformer son motif et le déplacer, si à côté ça paraît plus intéressant. »

Rixens. — Sur un dessin arrêté frotte les valeurs et les contours légèrement dans un ton de terre de Sienne. Ébauche en pleine pâte et en valeurs juste. Une fois sec, dégraisse la couleur par un frottis de coton imbibé d'alcool pour éviter les craquelures. Reprend en peignant partout. Vers la fin, glacis à l'huile. Ennemi du bitume et des siccatifs.

Roll. — Massait par plans de lumières et d'ombres (comme un sculpteur, disait-il), dans le dessin et dans la couleur, par grands plans. Ébauchait généralement empâté en se livrant au procédé qui lui venait, même avec le couteau à palette. Ne peignait pas du coup. Reprenait à sec après avoir un peu gratté les dessus. Estimait que la toile absorbante avait l'avantage de pousser à peindre clair, parce que ça paraît toujours terne et que l'on charge en clair pour lutter avec ce terne. A mesure qu'il avançait, précisait la forme et le contour. Dans de grandes décorations, une fois une première esquisse générale établie en petite dimension, peignait et conduisait à la fois une grande esquisse et la décoration, en étudiant les morceaux

sur l'esquisse d'après nature et en les peignant ensuite sur la toile définitive.

Saint-Germier. — Sur dessin arrêté ébauche par masses en grisaille, suivant les jours, le sujet, l'entrainement. Repeint empâté, en frottant du Harlem allégé d'essence.

Signac. — Reçu lettre brève qui dit ceci : « Une couleur ne conserve sa pureté et son intensité que si on la pose sur un subjectile bien blanc. — Le vernis est inutile, stupide et dangereux. »

A cette lettre, je peux ajouter quelques renseignements. Malheureusement, je n'ai pas de notes, mais je crois mes souvenirs exacts.

Devant la nature, l'artiste établit une étude préalable, exécutée à l'aquarelle, qui traduit son impression juste, ce que certains appellent l'impression terre à terre. Cette aquarelle ressemble à la peinture d'un artiste qui ne serait pas néo-impressionniste, mais classique. A l'atelier, cette étude, recopiée suivant la méthode néo-impressionniste, sert à exécuter le tableau qui devient une transposition, une exaltation de l'étude d'après nature. La palette de Signac est composée des couleurs se rapprochant le plus du spectre solaire, couleurs vives nouvelles, à l'exclusion des terres et des tons froids. Il pose ses couleurs sur la toile blanche par touches divisées, pour obtenir un maximum de

luminosité, de coloration et d'harmonie, par contraste et par mélange optique.

SIMON. — Par avance frotte sur sa toile un jus colorant dans un ton favorable au sujet à traiter. Reporte au carreau ou en ponçant, — un carton ou des dessins grandis du sujet très arrêté, — après avoir peint de nombreuses études préparatoires. Peint du coup, sans ébauche. En cas de reprise nécessaire, gratte et repart en exécutant toujours du premier coup, sans reprise sur morceau déjà peint.

THAULOW. — Renseignements donnés par M. Guichardoz. — Toile très absorbante. Dessin très arrêté. Sur ce dessin empâtait à l'œuf du blanc en traitant la toile dans une facture spéciale, suivant chaque morceau du sujet. Mouillait par derrière avec une colle spéciale qui faisait reparaître le dessin. Puis, la préparation au blanc étant bien sèche, parfois au bout d'un an, revenait et peignait du coup. Obtenait ainsi, avec des légèretés très grandes, des solidités en raison du dessous.

ULMANN. — Dessin très arrêté, mis au carreau fixé au fixatif qu'il juge inoffensif. Graisse la toile avec du Harlem. Dessine au pinceau avec un jus très léger qu'il efface au besoin avec le chiffon pour ne conserver que le dessin. Ébauche suivant les cas, épais ou léger,

plus épais sur toile, plus léger sur panneau. Reprend longtemps après, même un an, quand la matière est fixée, si le dessous est épais, avec demi-pâte et couleur liquide, après avoir frotté de Harlem étendu d'essence. Ne peint jamais du coup un tableau, mais ne le reprend jamais que partout à la fois, en allant du clair au sombre et en mettant toujours des plus clairs, excepté dans les cas où il veut obtenir des effets particuliers en frottant des demi-pâtes claires sur des foncés destinés à transparaitre. En cas d'embu, frotte de Harlem.

Valloton. — Sur dessin mis en place, peint du coup, par morceaux, sur toile blanche. sans ébauche.

Zuloaga. — Dessin au fusain très arrèté. Ébauche légère à la valeur, aussi juste que possible et parfois terminée dans les fonds, du coup. Aime peindre du coup. En cas de reprise nécessaire, gratte et reprend entièrement et du coup. Estime qu'un tableau doit être peint du coup.

VERNISSAGE

Je ne parlerai pas ici des vernis mêlés aux couleurs. Nous avons vu dans les chapitres précédents que le copal, le vernis Vibert à retoucher, d'autres vernis sont employés. Je n'étudie que la question du vernissage, c'est-à-dire de la superposition d'un vernis après l'achèvement du tableau, vernis destiné à défendre les couleurs contre les agents extérieurs et à faire disparaître les embus.

De nombreux artistes condamnent l'emploi du vernis, et les Impressionnistes ont mis à la mode l'habitude de ne pas vernir. Néanmoins, tout en reconnaissant les dangers des vernis, surtout mis prématurément, comme les expositions portent à le faire, la plupart des artistes continuent à vernir leurs tableaux.

Aman-Jean. — Vernit au bout d'un an.

André (Albert). — Vernit longtemps après l'achèvement du tableau.

Bail. — Vernissait provisoirement au vernis Vibert à retoucher; définitivement le plus tard possible.

Bouguereau. — Vernis au mastic mêlé de quelques gouttes d'huile de lin pour l'étaler plus facilement et le rendre moins siccatif et moins cassant.

Carolus-Duran. — Vernissait au bout d'un an.

Chabas. — Vernit seulement au vernis Vibert à retoucher. Estime que, tout en disparaissant, ce vernis ne laisse pas reparaître les embus.

Collin (Raphaël). — Ne vernissait pas, mais était partisan du vernis.

Cormon. — Vernis Durozier.

Cottet. — Vernit.

Déchenaud. — « Je vernis une fois le tableau terminé et bien sec, avec un vernis à tableau Vibert, car je crois que le vernis mis sur une toile sans être mélangé à la couleur est la meilleure manière d'enlever les embus sans faire aucun mal. »

Denis (Maurice). — Sans être hostile au vernis, ne vernit pas ou bien attend deux ou trois ans.

D'Espagnat. — Vernit seulement au vernis Vibert. très légèrement.

Doigneau. — « Il faut vernir le tableau, mais le plus tard possible et très légèrement. C'est pourquoi je préfère souvent, en envoyant le tableau à une exposition, lui passer seulement un peu de vernis Vibert à retoucher. Il recevra toujours plus tard bien assez de couches de vernis qui le feront jaunir. »

Domergue. — Vernit cinq ans après, avec vernis blanc.

Gandara. — Considérait le vernis à l'œuf comme bon à titre de vernis provisoire. Estimait qu'on peut l'enlever très bien avec de l'eau. Vernis mastic comme vernis définitif.

Girardot. — Condamne absolument le vernis à l'œuf.

« Je vernis fort peu et presque jamais, mais souvent aussi, voulant donner de l'importance à une de mes œuvres, je mate ma peinture avec un léger lait de cire vierge dissoute dans du pétrole, l'essence de térébenthine étant trop grasse. Puis, des mois après, je vernis avec du vernis mastic; la peinture devient très belle d'aspect. La peinture est doublement protégée. De plus, il m'est arrivé de dévernir avec grande facilité, sans attaquer la peinture, la cire étant restée. Ceci fait avec une éponge trempée à même dans l'alcool. Mais le travail fait avec beaucoup d'attention en

ayant dans la main une autre éponge et de l'eau[1]. »

DERAIN (André). — Ne vernit pas.

MATISSE. — Vernis Vibert à retoucher comme vernis définitif.

MAUFRA. — Vernis peu épais, très clair, le plus tard possible, au bout d'un an.

MAXENCE. — Vernis à la cire.

MOROT (Aimé). — Attendait longtemps avant de vernir légèrement.

PICARD (Georges). — N'est pas hostile au vernis. Vernit quelquefois. Ajoute parfois un lait de cire au vernis, pour mater.

POINT (Armand). — Vernit avec le vernis à l'ambre qui lui a servi à peindre et qu'il fait lui-même.

RIXENS. — Vernit généralement, tout en reconnaissant les désagréments des vernis résineux.

ROLL. — Ne vernissait pas.

SAINT-GERMIER. — Vernit une fois sec.

SIGNAC. — « Le vernis est inutile, stupide et dangereux. »

SIMON. — Vernit légèrement.

1. Si l'on voit que l'alcool commence à attaquer la couleur, on passe vite l'éponge trempée d'eau.

Ulmann. — Ennemi du vernis en surface quel qu'il soit.

Valloton. — Ne vernit pas.

Zuloaga. — Vernit un an ou deux après. Partisan du vernis à l'œuf comme vernis provisoire. Le prépare avec du sucre et en frottant la casserole avec de l'ail. On bat le blanc, on laisse la mousse une nuit et on recueille le fond. Prétend l'enlever très bien.

L'AQUARELLE

Les procédés les plus employés après l'huile sont l'aquarelle et le pastel.

La technique en étant plus simple, j'ai consulté un moins grand nombre d'artistes.

L'aquarelle, très populaire en raison de son matériel restreint, de sa pratique aisée, est devenue un art d'amateur. Néanmoins, maniée par des artistes de talent, elle nous vaut des impressions charmantes de fraîcheur et d'éclat. Voici, brièvement, la manière de procéder de trois aquarellistes très estimés : Doigneau, Filliard et Vignal.

Doigneau. — Palette : Bleu de cobalt — Outremer — Bleu minéral — Gris de Payne — Vermillon — Carmin — Brun rouge — Sienne brûlée — Ocre

jaune et jaune de cadmium — Violet minéral — Cendre verte.

Support : Whatmann torchon.

Quand il s'agit d'un travail d'après des sujets variables et mobiles, il établit d'avance un croquis de renseignements qu'il calque et reporte en le simplifiant, car il considère qu'une aquarelle doit être une synthèse et ne pas serrer les détails. En d'autres cas, il dessine directement. C'est toujours d'ailleurs sur un dessin arrêté qu'il part. Il peint du coup dans beaucoup d'eau. Il encadre directement, sans papier blanc.

« Il faut, dit-il, se méfier dans l'aquarelle des couleurs qui pâlissent et disparaissent. C'est le danger. Dans l'huile, il faut au contraire se méfier des couleurs qui poussent au sombre, au noir, au jaune. L'aquarelle doit être robuste et colorée, parce que le temps la décolorera toujours. Dans l'huile, c'est le contraire; il faut être clair autant que possible, parce que le temps poussera toujours au sombre. »

Filliard. — Palette : Auréoline et jaune indien — Carmin et laque pourpre — Outremer et bleu de Prusse, c'est-à-dire deux jaunes, deux bleus, deux rouges, c'est tout.

Papier Whatmann torchon et en général tous les papiers les plus gros, français et italiens.

Dessine sur son papier à la mine de plomb, très arrêtée. Quand il s'agit d'un paysage, voulant aller vite, il ne dessine pas autrement. Dans une nature morte, à l'atelier, reprend son dessin et l'arrête aux crayons de couleurs et quelquefois en choisissant des tons qui sont les complémentaires des tons qui seront aquarellés. Il a tendance à charger la valeur, à aller du foncé au clair, en enlevant au pinceau mouillé l'excès de valeur vigoureuse. Il fera un clair légèrement teinté en posant le ton le plus teinté et en revenant pour l'éclaircir. Il ne se sert pas de l'éponge pour cela, mais d'un large pinceau plat, genre pinceau à l'huile. Il part ainsi sur le papier et non sur la palette, en touches très liquides de tons élémentaires et francs qu'il compose, — sans user de la palette, — en juxtaposant sur le papier même les tons élémentaires dont le mélange donnera le ton composé. Il mêle ensuite dans la mesure qui lui semble répondre à la vibration qu'il veut donner dans un ton simple de la nature et dans une valeur colorée. L'avantage est que ses gris eux-mêmes vibrent et sont colorés, parce que les particules de couleurs ne sont pas des neutres ni des noirs, mais des poudres colorées. Quand il veut un gris, il mêle les trois bases colorées de sa palette. C'est le procédé des Impressionnistes, mais sans mélanges optiques; le mélange se fait sur le papier en

finesses très délicates et très vibrantes et qui donnent des hasards heureux dans le lavis et le travail du pinceau.

Pour les tons très foncés, il revient avec un médium.

Longtemps après et sans le modèle, il reprend à sec avec des crayons durs de couleur, avec une recherche d'effet centralisé et de synthèse. Ce ne sont pas des frottis apparents, réguliers, mais des filaments de touches légères que l'on ne discerne que de près, mais qui donnent à l'aquarelle de la chaleur et de la solidité.

Encadre dans l'or directement sans bordure de passe-partout.

Vignal. — Palette : Cobalt — Bleu outremer — Brun rouge — Sienne naturelle — Sienne brûlée — Ocre jaune — Jaune indien — Rouge de Saturne — Vermillon — Carmin — « Emerald green » — Sépia — Bleu de Prusse.

Support : Whatmann gros grain.

Travaille sur armature de pliant en bois incliné en avant, de sorte que le carton forme un pupitre branches plus courtes ; il peut ainsi redresser aisément son carton si l'eau coule.

Dessin mine de plomb très précisé comme s'il devait rester à l'état de dessin. Peint d'abord le ciel ; peint ensuite les ombres dans leur ton. Achève du premier coup en lavant dans beaucoup d'eau.

Encadre sans marge ménagée dans une bordure d'or, comme pour une peinture à l'huile.

Dans une lettre de Girardot, je trouve un passage qui, parlant d'aquarelle, me semble pouvoir intéresser et trouve sa place ici :

Girardot. — « J'aime à peindre sur du très bon papier pur chiffon que je fais contre-coller soit sur toile, soit sur bois, sans apprêt. La peinture (à l'huile), même légère, paraît solide. Comme cette matière absorbe l'huile, même avec de la peinture à l'huile et du pétrole, on arrive en diluant plus ou moins la matière à faire des imitations d'aquarelle vraiment à s'y méprendre et avec l'avantage en plus que l'agglutinant donne à la couleur une résistance que n'aura jamais l'aquarelle... Des aquarelles? j'en ai fait fort peu, sachant par expérience qu'aucune ne résiste à la lumière. J'y ai toujours ajouté du blanc de Chine. C'est l'agglutinant qui donne de la résistance à l'aquarelle. C'est lourd, dira-t-on. Fixé et verni, cela reprend sa transparence et sa vivacité. Si l'on sait bien se servir de la trouvaille de Vibert, on obtiendra en aquarelle des résultats de durée certaine. Que restera-t-il des aquarelles faites comme lavis? Mettez-les en lumière, et dix ou vingt ans après ce n'est que du gris.

J'ai obtenu un bon résultat avec des crayons de couleur en bois, de Conté. Peu sont fixes. Après des

essais, je suis arrivé à en trouver sept ou huit, c'est d'ailleurs suffisant. Mais je déplore de n'avoir rencontré aucun rose ou laque résistant à la lumière. J'ai trouvé moyen de fixer ces crayons au point qu'on peut les laver si le temps les salit. Je me suis souvenu du fixatif pour aquarelle de Vibert. J'ai abîmé pas mal de mes crayons en voulant les fixer au pinceau. Après plusieurs essais, j'ai réussi avec un vaporisateur, à une petite distance, à bien imprégner tout le papier et en laissant sécher au bout de deux ou trois reprises, j'ai été satisfait... »

LE PASTEL

Depuis quelques années, on exécute souvent le pastel en commençant par lui donner comme dessous une aquarelle. On redoute moins la chute de la poudre qui, en ce cas, met l'aquarelle à découvert au lieu du support. Il paraît aussi que certains artistes ébauchent au pastel, fixent cette ébauche et repeignent à l'huile par-dessus en laissant souvent intacte une partie du pastel.

Le maniement du pastel étant fort simple, ce qui préoccupe surtout étant sa fragilité, je suis heureux de pouvoir, grâce à la complaisance de Ménard, indiquer les précautions qu'il prend pour assurer ses pastels contre les accidents.

Ménard. — Palette : Recommande de se méfier des

couleurs d'aniline; la lumière les ronge. Certains orangers deviennent gris.

Support : Sciure de bois fixée sur toile à la colle de caséine. Préparation délicate. Vérifier si ça tient. Il ne la faut ni trop rèche ni trop fragile. — Exécute du coup. Parfois cherche et change; la sciure de bois permet tous les changements. Par-dessus un ton d'arbre, il peut mettre un ciel. Frotte à la brosse rude et fait entièrement disparaître son premier ton. Exécute aussi en ton genre camaïeu brun, sur toile choisie, dans un ton bistre qu'il laisse transparaître au besoin. Cette toile est imprimée à l'envers[1].

Mesures de précaution. — Enferme le châssis supportant le pastel dans un cadre de bois muni d'un fond en carton, formant une sorte de caisse, qu'il ajuste au revers de son pastel et qui l'enferme entièrement avec la glace ou vitre qui le recouvre. Colle au bord une bande de papier qui recouvre le bord de la glace. Le pastel est enfermé ainsi dans une caisse vitrée hermétiquement close. Mais comme l'humidité pourrait encore s'introduire par le papier ou le carton et attaquer le pastel, la caisse, c'est-à-dire le fond en carton, le cadre en bois et même la bande de papier sont cou-

1. C'est-à-dire recouverte d'une *impression* ou couche de couleur qui la protège.

verts d'une couche de gomme laque. Cela fait, on fixe la caisse au cadre par des pattes de cuivre munies de vis introduites dans le cadre en bois de la caisse et dans le revers de l'encadrement du pastel. Souvent, on couvre les joints de papier de plomb.

Un pastel est plus facile à réparer qu'une peinture à l'huile. Les raccords se font aisément et ne forment pas des taches comme dans la peinture à l'huile. En revanche, une toile ou un papier crevés sont très délicats à réparer. On peut user du mastic d'encadreur.

AUTRES PROCÉDÉS

La gouache, la détrempe, la peinture à l'œuf, la peinture à l'huile et à l'œuf, appelée dans les ateliers la « peinture à la mayonnaise », sont employées. La peinture à l'œuf, — qui, maniée par les Primitifs, a donné des résultats excellents de solidité, — est appréciée, mais les diverses formules en usage n'ont pas encore eu le temps de prouver leur résistance.

La fresque est aussi en faveur. Généralement, on se guide sur le manuel italien de Cennini traduit par Mottez. Or, Armand Point me signale une erreur grave dans la traduction française. Elle dit que la fresque doit être solidement peinte, empâtée, tandis que Cennini recommande au contraire de peindre légèrement.

M. Bieler m'a confié sa manière de procéder à la colle.

Biéler. — Palette : blanc d'argent, ocre jaune, sienne naturelle, jaune de strontiane, jaune de chrome orange, cadmiums clairs et foncés, rouge de cadmium, pourpre de cadmium, rouge de Mars, brun Van Dyck, sienne brûlée (pas de laques, pas de vermillons), bleu

outremer, indigo, sépia (ces deux derniers sont solides avec la colle), noir d'ivoire.

Véhicule. — Colle de caséine dans l'eau, soluble grâce à l'adjonction d'un peu de potasse. Émultionne un peu d'huile d'œillette, en y ajoutant de l'acide salicylique pour empêcher la fermentation qui se fait assez vite et un peu de miel. En peignant, ajoute un peu d'eau pour délayer quand la couleur mêlée à la colle est trop épaisse pour ce qu'il veut.

Support. — Toile préparée avec le mélange de colle de caséine et d'huile, en y ajoutant de la colle d'amidon et du blanc d'argent ou de zinc pour charger la toile.

Cette préparation séchant très vite, on peut peindre immédiatement. Le résultat ressemble à la fresque.

Exécution. — Ressemble à la fresque. Dessin très précis sur un carton et poncé sur la toile. Si l'on ne peint pas du coup, — ce qui est possible et préférable, — on peut reprendre sans difficulté en surchargeant ou après avoir gratté.

Emploie comme vernis une cire à mater.

Tudor-Hart emploie la peinture à l'huile et à l'œuf, qu'il dit avoir été le procédé des Van Eyck (on prétend en général, cependant, que les Van Eyck employaient une résine).

Dit aussi avoir retrouvé la formule à base de miel et de gomme arabique qui aurait été celle des Vénitiens.

CONCLUSION

Avouons qu'il paraît impossible aujourd'hui de dire quelle est la meilleure manière de bien et solidement peindre un tableau.

Nous avons vu plusieurs artistes, — et un maître aussi brillant que Simon, — déclarer modestement : « Je m'y prends comme je peux, sans prétendre avoir raison. » Si certains affirment avec assurance leur opinion, presque toujours les affirmations absolument contraires de leurs collègues enlèvent toute autorité à leur parole. On ne s'accorde que sur des détails de médiocre importance.

En présence de ces doutes, les jeunes débutants, ne trouvant pas une technique ferme et sûre à adopter, se mettent à peindre sans méthode, acceptent au hasard telle manière, ou bien s'engagent dans des

expériences qu'ils poursuivent toute leur vie, sans conclure.

Une bonne technique ne donne pas le talent; mais que devient le talent qui ne possède pas une bonne technique? La peinture du XIXe siècle est là pour le montrer.

Sous l'influence de David, — comme je l'ai dit dans mon volume *La Peinture*, — une réaction contre la technique s'organisa en même temps qu'une révolution dans l'esthétique. David s'écriait : « A l'Académie, on fait un métier de la peinture, on l'apprend comme un métier. » L'Académie royale de peinture, installée au Louvre, fut supprimée le 8 août 1793. Dès lors, on négligea l'étude des premiers éléments de l'art de peindre, la couleur même devint une nécessité acceptée à regret. Greuze, survivant de l'ancienne école, qui savait peindre de bons morceaux, disait : « Vous verrez ces tableaux dans trente ans et vous verrez les miens, ces gens-là ne tiendront pas sur la toile. »

Il s'est trouvé qu'il avait raison. Et cette peinture fragile a transmis sa faiblesse à toute la peinture qui lui a succédé. Même lorsque les chefs-d'œuvre des musées d'Europe rassemblés au Louvre par les guerres de la République et de l'Empire eurent fait naître une école plus amie de la couleur, le métier n'en profita

point. Les Romantiques peignirent avec enthousiasme et emportement, mais ne surent pas peindre. Au lieu de mourir d'anémie, leur peinture meurt de delirium tremens.

D'année en année, à travers les tendances et les écoles nouvelles, le mal a persisté. La peinture ne devant pas être considérée comme un métier, on n'apprend plus le métier de peindre. Les ateliers où l'on étudiait à fond la technique sont remplacés par des cours, véritables « fours » à faire des admis au Salon, semblables aux « fours » à faire des admis au baccalauréat. Les Salons, — la plus malfaisante, la plus laide et la moins artistique manière de présenter de la peinture, — poussent à la production hâtive et entraînent les jeunes à débuter trop tôt, sans connaître les éléments de l'art. Le désir du succès et la manie de l'originalité poussent à l'individualisme et à la spécialisation. L'artiste est un isolé et veut rester un isolé, prétendant voir un mérite et une force dans son isolement. Il est possible qu'il en résulte de l'originalité. Mais il y aurait beaucoup à dire sur cette question de l'originalité qui, en somme, n'est intéressante que lorsqu'elle est naturelle.

On juge l'originalité si respectable et si nécessaire qu'on tremble de la déflorer dès qu'on croit l'apercevoir. Et l'on se pâme devant des expositions d'œuvres

d'enfants. On s'écrie : « Pourvu qu'on ne leur enlève pas cela! » Cela! Qu'est-ce, sinon de vagues traces de dons qui n'annoncent rien de certain. Et, par crainte d'enlever quelque chose à un élève qui ne sait rien, on ne lui apprend rien que la vanité, la confiance excessive en soi-même. Or, la modestie est la première base de toute étude, de toute carrière. « Plus leur vocation est sublime, plus ils sont humbles dans leur cœur », a dit l'*Imitation*.

En fait, le mot de David est allé aussi loin qu'il pouvait aller, il a apporté toutes ses conséquences. L'éducation est considérée comme dangereuse; et, pressé de s'affirmer, le jeune peintre commence par peindre trop tôt et continue par peindre trop vite.

*
* *

« Êtes-vous sûr, me disait Gosselin, êtes-vous sûr que tel artiste de talent accusé de mal peindre et d'employer des couleurs mauvaises, véritables poisons, dites-vous, pour la santé de sa peinture, êtes-vous sûr que ce peintre aurait encore le talent que vous lui reconnaissez s'il n'employait plus les couleurs que vous lui reprochez et ne recourait plus aux expédients que vous condamnez? Ne serait-ce pas à sa mauvaise technique et à l'emploi de telle ou telle couleur qu'il doit ses bons tableaux? Si c'est à cela, n'ai-je pas le

droit d'applaudir, d'approuver ses faiblesses et de m'en féliciter? »

Je répondrai à cette ingénieuse observation que jamais un peintre de vrai talent ne devra son talent à une pratique de métier. Et si cet artiste de talent a de mauvaises habitudes de technique, il pourra y renoncer sans perdre son dessin, sa couleur, les exigences de son œil de peintre. Seul, un artiste médiocre cherchera et trouvera des résultats bons, en apparence, dans des artifices suspects. Le vrai talent ne tient pas à des trucs de métier. Et je ne vois pas qu'on puisse citer un artiste de valeur qui ait dû son talent à de mauvaises habitudes de peindre. Il aura eu du talent malgré cela et non par cela[1].

*
* *

Il peut y avoir, comme je l'ai dit déjà, plusieurs manières de peindre qui soient bonnes et sûres, mais il faudrait les connaître.

On se plaint de ne plus savoir comment peignaient les maîtres anciens. Plus ils sont grands, plus ils sont mystérieux, me disait Roll.

Il y a pourtant des artistes de tradition, fervents dévots des maîtres, qui affirment savoir comment ils

1. Et puis les dégâts qui résultent d'une mauvaise technique arrivent souvent plus vite qu'on ne croit.

peignaient. On devrait les consulter. Ils donneraient des renseignements utiles. Mais il ne faudrait pas s'en tenir là.

Nos moyens de peindre se sont renouvelés par de nouvelles couleurs, de nouveaux véhicules. Notre vision s'est transformée; nous avons des exigences nouvelles, des théories d'art nouvelles, sans cesse renouvelées. Notre peinture doit braver des dangers nouveaux par suite de nos installations de gaz, de charbon, d'électricité, que n'avaient pas les intérieurs anciens. Tout s'accorde pour exiger une technique nouvelle qui réponde à ces nouveautés.

Cette technique nouvelle peut très bien nous être commune sans nous imposer une esthétique commune. Talent et manière de peindre ne marchent pas nécessairement par les mêmes voies.

Il semble donc naturel que l'on peigne autrement que les anciens et que l'on profite des moyens nouveaux fournis par la science.

Mais il faut s'assurer préalablement de la valeur et de la solidité de ces nouveaux procédés et de ces nouveaux produits.

Je crois que l'examen que nous venons de terminer prouve la nécessité de s'entendre.

Dans ce but, un petit *Périodique de technique* donnant les renseignements utiles fournis par les artistes

pourrait être un premier agent d'entente et de vulgarisation.

A l'École des beaux-arts, où l'élève ne commencerait à peindre qu'après avoir reçu de solides éléments de technique, un laboratoire de chimie surveillerait la production des marchands. Tout fabricant devrait demander l'approbation de ses produits et autoriser le chimiste à en vérifier sans cesse la fabrication. Toute couleur serait approuvée d'abord et surveillée ensuite.

Un *Conseil de technique*, composé d'artistes, de chimistes, d'amateurs d'art, serait chargé de surveiller et d'étudier toutes les questions de technique.

Enfin, un *Musée de technique* tiendrait et conserverait des peintures en observation.

Préparations, ébauches, morceaux achevés, ces œuvres seraient commandées à des artistes qui donneraient exactement leur manière de peindre. On conserverait et leurs indications et leurs tableaux, de manière à pouvoir vérifier la solidité de leur peinture.

Ce musée, organisé dans des conditions très prudentes au point de vue des tableaux, préparerait des documents capables de fournir, un jour, des renseignements de bonne et solide technique.

En attendant, le *Périodique de la technique* recueillerait les procédés les plus sûrs, ceux dont l'expérience aurait prouvé la solidité.

Je connais des artistes qui se préoccupent beaucoup de ces questions. Chercheurs consciencieux, prudents et appliqués, ils sont tout disposés à faire profiter leurs collègues de leur expérience et ils accepteront avec reconnaissance les renseignements. D'autre part, des jeunes, inquiets et troublés, demandent des conseils. Il y a donc des hommes de bonne volonté qui, désireux de bien peindre, voudraient s'éclairer.

Les amis des arts et les artistes ont le devoir d'user de leur autorité et de leur influence pour répondre à ces vœux.

L'avenir de la peinture française en dépend.

LISTE
DES COULEURS LES PLUS EMPLOYEES

CLASSÉES SUIVANT L'IMPORTANCE COMPARATIVE
DE LEUR EMPLOI [1].

Nos		Cotes
1.	Blanc d'argent	250
2.	Jaune de chrome clair	200
3.	Vert émeraude	170
4.	Ocre jaune	170
5.	Noir d'ivoire	160
6.	Terre de Sienne brûlée	150
7.	Vermillon français	150
8.	Vert Véronèse	136
9.	Jaune de chrome foncé	136
10.	Terre de Sienne naturelle	136
11.	Laque carminée ordinaire	115
12.	Outremer nº 1	102
13.	Bleu de cobalt	96
14.	Outremer nº 2	88
15.	Jaune de Naples	84
16.	Blanc de zinc	84
17.	Bleu de Prusse ordinaire	80
18.	Laque garance rose	80

1. Je dois cette liste à l'obligeance de M. M. Lefranc.

Nos		Cotes
19.	Laque garance foncée	64
20.	Bleu de cobalt foncé	64
21.	Carmin	64
22.	Terre d'ombre naturelle	56
23.	Bitume	56
24.	Bleu de Prusse fin	56
25.	Terre d'ombre brûlée	56
26.	Jaune indien	56
27.	Laque carminée fine	52
28.	Brun Van Dyck	52
29.	Blanc d'argent double (E. V.)	42
30.	Bleu minéral	40
31.	Jaune cadmium clair	40
32.	Vermillon de Chine	40
33.	Jaune brillant	40
34.	Vert anglais I	40
35.	Ocre rouge	38
36.	Jaune citron	36
37.	Jaune cadmium foncé	36
38.	Jaune cadmium citron	36
39.	Laque garance rose dorée	32
40.	Rouge de Venise	28
41.	Laque jaune	28
42.	Violet de cobalt	28
43.	Laque géranium	28
44.	Jaune chrome orange	28
45.	Rouge de Saturne	24
46.	Vert anglais III	24
47.	Laque garance ordinaire	24
48.	Vermillon anglais	24

Nos		Cotes
49.	Bleu céruléum	24
50.	Cinabre vert foncé	20
51.	Cinabre vert clair	20
52.	Vert anglais II	16
53.	Jaune cadmium orange	12
54.	Ocre d'or	12
55.	Brun de Mars	5
56.	Laque de gaude	5

LISTE DES NOMS CITÉS

Aman-Jean.
André (Albert).
Aublet.

Bail.
Baudry.
Besnard (Albert).
Bompard.
Bonnat.
Bouguereau.

Caputo.
Carolus-Duran.
Cavé.
Chabas.
Cochereau.
Collin (Raphaël).
Cormon.
Cottet.

Dagnan.
Dannat.
Dauchez.
David.
Déchenaud.
Delacroix.
Denis (Maurice).
Derain.
D'Espagnat.
Desvallières.
Dinet.
Doigneau.
Domergue.
Dupré (Jules).

Filliard.
Flameng.

Gandara.
Gérôme.
Girardot.
Gorguet.
Gosselin.
Greuze.
Guérin (Charles).
Guillemet.

Harpignies.

Helleu.

Ingres.

Laurens (Jean-Paul).
Laurent (Ernest).
Lauth.
Lecomte du Nouy.
Levy-Dhurmer.

Maillart (Napoléon).
Matisse.
Maufra.
Maxence.
Ménard.
Merson.
Millet (François).
Monet (Claude).
Montenard.
Monticelli.
Morot (Aimé).
Muenier.

Picard (Georges).
Pierre.
Pissarro.
Point (Armand).
Prinet.

Raffaëlli.
Renoir.
Ricard.
Rixens.
Roll.
Rousseau (Théodore).
Roybet.
Royer (Henri).

Saint-Germier.
Scott (Georges).
Signac.
Simon (Lucien).

Tenré.
Thaulow.
Tudor-Hart.

Valloton.
Vernet (Horace).
Vignal.

Whistler.

Zakarian.
Zuloaga.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Comment on peint aujourd'hui	1
L'atelier	5
La palette	11
Composition des palettes	23
Les véhicules	35
Emploi des véhicules	37
Les supports	44
L'exécution	54
Le vernissage	81
L'aquarelle	86
Le pastel	92
Autres procédés	95
Conclusion	97
Liste des couleurs les plus employées	105
Liste des noms cités	109

ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE 15 DÉCEMBRE 1922

PAR

P. DAUPELEY-GOUVERNEUR

A

NOGENT-LE-ROTROU

A LA MÊME LIBRAIRIE

PETITE BIBLIOTHÈQUE D'ART MODERN

CLÉMENT JANIN. — **Le Déclin et la Renaissance des Industries d'Art et de l'Art décoratif en France.** Plaquette 14×20 .... **2** fr.

Paul SIGNAC. — **D'Eugène Delacroi Néo-Impressionnisme.** Volume 1 Couverture de VAN RYSSELBERGHE. Prix .... **4** f

Paul SÉRUSIER. — **A B C de la Peinture.** Plaquette 14×20 illustrée, sous couverture trée ....

Dernières Nouveautés :

Renoir et ses Amis, par Georges RIVIÈRE. — Volume 20×26, illustré de plus de 60 planches hors texte, dont *une eau-forte originale,* 12 planches en couleurs, 38 phototypies, plusieurs *fac-similés* et d'un grand nombre de typogravures à pleine page et dans le texte. Prix, broché, sous couverture illustrée .... **100** fr.

Edition de luxe. — 100 exemplaires sur Japon authentique numérotés de 1 à 100, contenant *six planches inédites* ne figurant pas dans le reste de l'édition et un double tirage sur Japon de l'*eau-forte originale.* Encore quelques exemplaires. Prix *(taxe de luxe comprise)* ... **275** fr.

WILLETTE. **Feu Pierrot (1857-19 ?).** — Souvenirs autobiographiques. Volume 20×26, avec de très nombreuses illustrations hors texte et dans le texte (croquis, lithographies, sanguines, etc. .), dont une grande partie reproduites en *fac-similé* et en couleurs. Prix, broché, sous couverture illustrée .... **50** fr.

La curieuse vie de Marcellin boutin, peintre, graveur et poète, CLÉMENT-JANIN. Volume petit in-4° (20 illustré d'un portrait en couleurs de tiste par BOLDINI, de 41 planches texte, dont 4 en couleurs, et 5 *eaux-f originales* et de 95 reproductions à p page et dans le texte. Couverture trée (portrait de Marcellin Desboutin lui-même), Prix **7**

Edition de luxe. — 60 exemplaire Japon, numérotés de 1 à 60, et conte une double suite des *eaux-fortes* t avant la lettre sur papier du Japon. Prix *(taxe de luxe comprise)* ... **16**

Rude, par Joseph CALMETTE. Volume 20 illustré de nombreuses reproductio pleine page et de 10 héliogravures texte, d'après les œuvres du maître s teur. Tirage sur vélin teinté. Broché, couverture illustrée. Prix **4**

Les Peintres impressionnistes, par Théodore DURET. Volume 17×25, illustré de 33 ches hors texte et de *3 eaux-fortes originales de Renoir, Guillaumin* et *Berthe Mo* Troisième édition **2**

J. M.-N. Whistler et son œuvre, par Théodore DURET. Volume 17×25, avec 26 plan hors texte dont *une en couleurs* **1**

Paul Gauguin, par Charles MORICE. Ouvrage 17×25 avec 51 illustrations, dont 31 hors et un *fac-similé* en couleurs. Broché **2**